

Katri Tenhola

POHJATON *VALTAKUNTA* JA HUKKUVAT KAUPUNGIT

Lars von Trierin *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välisiä tekstuaalisia suhteita

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

TENHOLA, Katri: POHJATON *VALTAKUNTA* JA HUKKUVAT KAUPUNGIT

Lars von Trierin *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välisiä tekstuaalisia suhteita

Pro gradu -tutkielma, 150 s.

Kirjallisuustiede, kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma

Marraskuu 2016

Tutkielma käsittelee Lars von Trierin televisiosarjaa *Valtakunta*. Lähtökohtana on samankaltaisuuksien havaitseminen *Valtakunnan* sekä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun symbolististen kaupunkikuvausten symboliikassa ja tilankuvauksessa.

Kysyn, millaisia intertekstuaalisia yhteyksiä *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välillä voi nähdä ja millaisia tulkintoja televisiosarjasta syntyy, jos sitä lukee kaupunkikuvausten kautta ja vuosisadan vaihteen kontekstissa. Samalla tutkin yhtäläisyyksiä symbolististen kaupunkikuvausten kesken, hahmottelen niistä laajempaa ”symbolismin kaupunkitekstiä”, ja luen *Valtakuntaa* tätä tekstiä vasten. Osoitan myös yhteyksiä *Valtakunnalle* erityisten kerrontakeinojen ja sarjan teemojen välillä, jotka ovat *Valtakunnan* tutkimuksessa jääneet vähemmälle huomiolle.

Metodini perustuu intertekstuaaliseen rinnakkainlukemiseen. Lähtökohtanani on Mikhail Iampolskin teoria teoksen vastaanottajan kulttuurisen muistin merkityksestä intertekstuaalisten suhteiden havaitsemisessa ja tulkintojen tekemisessä. Lähestymistavassani painottuu ajatus teksteistä jälkistrukturalistisessa mielessä verkostoina. Lähtöoletuksena ei ole, että *Valtakunta* viittaisi suoraan symbolistisiin kaupunkikuvauksiin. Rinnastuksen tarkoitus on toimia tulkinnan apuvälineenä sarjaan, joka on symboliikaltaan moninainen, monin eri tavoin intertekstuaalinen ja usein koomisen absurdi.

Valtakunnan rinnalle olen valinnut kolme kaupunkikuvausta: Andrei Belyin romaanin *Peterburg*, T. S. Eliotin runon *Autio maa* (*The Waste Land*) sekä Georges Rodenbachin pienoisoromaanin *Kuollut Brügge* (*Bruges-la-morte*, 1892). Keskityn kaupunkikuvauksissa kahteen niistä hahmottuvaan laajempaan teemaan: epätodellisen kaupungin teemaan ja hukkuvan kaupungin teemaan. Tarkastelen *Valtakuntaa* näiden teemojen valossa ja niihin liittyvän symboliikan läpi. Näen, että sarjasta löytyy yhteyksiä myös laajemmin vuosisadan vaihteen kulttuuriin ja ajattelutapoihin, jotka puolestaan kiteytyvät hyvin juuri kaupunkikuvauksiin.

Tutkielmani keskeiset käsitteet ovat elokuvallinen hieroglyfi, intertekstuaalinen symboli ja mytologeema. Näitä kaikkia yhdistää ajatus monilähteisestä intertekstuaalisuudesta: yksi tekstinkohta tai kohta voi viitata yhtä aikaa moniin eri lähteisiin ja siihen voi kerrostua useampia subtekstejä. Tarkoitukseni on myös osoittaa, että suurin osa televisiosarjan irrallisilta tai absurdeilta vaikuttavista elementeistä on motivoitavissa ja ne kytkeytyvät osaksi laajempia, pitkälti assosiatiivisia merkitysverkostoja.

Avainsanat: Lars von Trier, Valtakunta, Riget, Andrei Belyi, Peterburg, T. S. Eliot, Autio maa, Georges Rodenbach, Kuollut Brügge, symbolismi, modernismi, fin de siècle, kaupunkikuvaukset, intertekstuaalisuus, tulkinta, hieroglyfi, monilähteisyys, symboli, mytologeema, elokuvatutkimus, televisiosarjatutkimus

1 Johdanto	1
1.1 Lähtökohta ja tutkimuskysymys.....	1
1.2 <i>Valtakunnan</i> ja symbolististen kaupunkikuvausten intertekstuaalisista suhteista.....	8
1.3 Lars von Trierin <i>Valtakunta</i>	11
1.4 Modernismi, symbolismi ja epätodelliset hukkuvat kaupungit.....	14
2 Menneisyyden äänet sairaalan käytävillä.....	21
2.1 Moniääninen <i>Valtakunta</i>	21
2.2 Pohjan tunnustelua – subteksti konstruktiona, intertekstuaalisuus muistamisena.....	25
2.3 Hieroglyfit merkitysten kerrostumina	33
2.4 Monilähteisyys ja intertekstuaaliset symbolit	36
3 Symbolististen kaupunkikuvausten ja <i>Valtakunnan</i> fantasmagoriset todellisuudet.....	39
3.1 Epätodellinen kaupunki	39
3.1.1 <i>Autio maa</i> ja epätodellisten kaupunkikuvausten perinne	43
3.1.2 <i>Kuolleen Brüggen</i> toistumat, muistumat ja analogiat	49
3.1.3 Petollinen <i>Peterburg</i>	57
3.2 <i>Valtakunta</i> symbolististen kaupunkikuvausten kontekstissa – sairaala yhteiskunnan vertauskuvana ja fantasmagorisena tilana	63
3.2.1 Todellinen ja epätodellinen <i>Valtakunta</i> – tilankuvauksen symboliikka.....	69
3.2.2 Epäjatkatvat leikkaukset ja aavemainen kamera	78
3.2.3 <i>Valtakunta</i> ja symbolistinen tajunta.....	86
3.2.4 Sumu ja tuuli intertekstuaalisina symboleina	98
4 <i>Valtakunta</i> veden varassa	110
4.1 Vesi mytologeemana.....	110
4.2 Symbolismin vajoavat kaupungit	112
4.3 Vedenpaisumus <i>Valtakunnassa</i>	115
4.3.1 Tulva jumalten rangaistuksena ja vesi irrationaalisena elementtinä	115
4.3.2 Dionysos saapuu sairaalaan.....	121
4.3.3 Peseminen, sairaudet ja paatti merellä.....	123
4.3.4 Hieroglyfiset kohtaukset merkitysten kerrostumina.....	131
5 Lopuksi.....	138
Lähteet.....	145

1 Johdanto

Ehkä ylimielisyydessä ja henkimaailman kieltämisessä mentiin liian pitkälle, sillä kylmyys ja kosteus näyttävät palaavan. Vankka, nykyaikainen rakennus on alkanut osoittaa väsymisen merkkejä.¹ (V, prologi)

1.1 Lähtökohta ja tutkimuskysymys

Suolle rakennettu ihmistahdon riemuvoitto, jonka olemassaolo uhmaa luonnon lakeja. Todeksi tullut haave, joka ennustusten mukaan tulee vajoamaan takaisin suon vesiin. Paikka, jossa tosi ja epätosi sekoittuvat synnyttäen aaveita ja varjoja ja jossa pieni ihminen hukkuu suurempien voimien pyörteisiin. Tällainen on Pietarin kaupunki monissa sitä kuvaavissa venäläisteoksissa ja kirjoituksissa. Osa tavoista, joilla Pietari on esitetty etenkin venäläisessä kirjallisuudessa aina Puškinista Belyiin, on niin tunnistettavia, tyypillisiä ja teoksesta toiseen toistuvia, että slaavilaisessa kirjallisuudentutkimuksessa niistä on toisinaan käytetty myös nimitystä ”pietarilaisteksti”². Oivallinen esimerkki tällaisesta kuvaustavasta ja sen tietoisesta varioimisesta on venäläisen symbolistikirjailijan Andrei Belyin teos *Peterburg*. Ennustus tulvan muodossa saapuvasta tuhosta on yksi tärkeimmistä Pietarin kaupungin ominaispiirteistä ja myyteistä. *Peterburgia* ja Pietarin kaupungin esittämistä taiteessa tutkinut Pekka Pesonen kirjoittaa:

1700-luvulta tiedetään useita tarinoita vanhauskoisista, Pietarin ja hänen seuraajiensa leppymättömistä vihollisista, jotka julistivat kaupungin tuhoa ja Venäjän valtion ja kansan ikuista kirousta, jollei Venäjä ota uutta suuntaa ja hävitä tuhoon tuomittua kaupunkiaan. [--] [S]uosta ja sumusta nouseva vetinen tuho nähtiin Pietarin kaupungin luonnollisena uhkana alusta alkaen. Luonto tulisi tuhoamaan kaupungin, joka alun perin oli luonnonvastainen. (Pesonen 2005, 3.)

Noin 70 vuotta myöhemmin tehdyssä televisiosarjassa *Valtakunta* (alkuperäiseltä tanskalaisnimeltään *Riget*, 1994/1997) tapahtumapaikkaan liittyy paljon samankaltaista symboliikkaa kuin Pietarin

¹ ”Måske er det blevet for meget med hovmodet og den konsekvente fornægtelse af det åndelige, for det er som omkulden og fugten er vende sig tilbage. Små tegn på træthed er begyndt at vise sig i de ellers så solide og moderne bygninger.” *Valtakunnan* suomennotokset K. T..

² Pietari-myytin tutkimus venäläisessä kirjallisuudessa alkoi 1920-luvulla, ja sen klassikko on N. P. Antsiferovin esseistinen tutkielma *Dusha Peterburga* (”Pietarin sielu”, Antsiferov 1922). Pietarimyytin ohella 1980-luvulta lähtien on puhuttu myös pietarilaistekstistä (peterburgskij tekst). Termin otti käyttöön V. N. Toporov (1973) Dostojevskiä käsittelevässä artikkelissaan, joka käsittelee myös laajan vertailun *Peterburgiin*. (Esim. Björninen, Naishouler & Tenhola 2009, 33.) Ks. pietarilaistekstistä myös Tammi 1999, 65–91. Pietarilaistekstiä ovat tutkineet mm. V. N. Toporov, Juri Lotman ja Zara Mints, sekä suomessa Pekka Tammen lisäksi mm. Pekka Pesonen. Pesonen muotoilee pietarilaistekstillä tarkoitettavan 1800-luvun ”klassista Pietaria dualistisesta myytistä käsin kuvaavaa kaunokirjallisten tekstien joukkoa” (Pesonen 2005, viite 2).

kaupunkiin ja perustamismyyttiin *Peterburgissa*. Tanskalaisen elokuvantekijän Lars von Trierin ohjaama sarja sijoittuu Kööpenhaminan yliopistolliseen sairaalaan Rigshospitaletiin³, joka sairaalan työntekijöiden kielenkäytössä on saanut nimen ”Riget” eli Valtakunta (Björkman 1999, 149). Pietari oli keisari Pietari Suuren unelma modernista länsimaisesta, rationaalisesta kaupungista ja siten vastakohta tuhnuiselle Moskovalle.⁴ *Peterburgin* keskeisin teema on paitsi Pietarin asema idän ja lännen vaikutuspiirissä ja rajalla, metonymisesti myös koko Venäjän, Euroopan ja viime kädessä universumin kohtalo (esim. Pesonen 1987, 5). *Valtakunnassa* moderni länsimainen tiedeusko ja positivismi kietytyvät lääkäreihin ja ennen kaikkea neurokirurgiseen osastoon, ja kuten *Valtakunta*-nimi antaa ymmärtää, sairaalasta muodostuu koko tanskalaisen valtion ja yhteiskunnan symboli. Pietari Suuren unelman toteuttaminen vaati monien rakentajien hengen (Volkov 1996, 37), ja myös Rigshospitalet esitetään paikkana, jossa oman edun tavoittelu on ajanut inhimillisyyden ohi; keskeisimmät tragediat ovat ylilääkäri Stig Helmerin tekemä hoitovirhe Mona-tytön aivoleikkauksessa sekä vuosisadan alussa tapahtunut Mary-tytön murha.

Konkreettisin yhteys Rigshospitaletin ja Pietarin välillä liittyy niiden perustuksiin. Pietarin tavoin Riget on sarjassa esitetyn fiktiivisen myytin mukaan rakennettu suolle, ja kosteudesta, sumusta ja vedenpaisumuksesta muodostuu molemmissa teoksissa korruptoitunutta ja luonnotonta rakennelmaa uhkaavan ”vetisen tuhon” ja kaaoksen symboleita. *Valtakunnassa* Rigshospitaletin historia kerrataan jokaisen jakson alussa samanlaisena toistuvassa prologissa, jonka aikana kamera liikkuu ensin sumuisella suolla ja painuu lopulta veden alle:

Kööpenhaminan valtakunnansairaalan alla oleva maa on vanhaa suota. Aikoinaan täällä sijaitsi valkaisimo. Valkaisijat saapuivat huuhtelemaan suuria kankaitaan matalassa vedessä, ja sumu kietoi tienoon vaippaansa. Sitten paikalle rakennettiin valtakunnansairaala, ja valkaisijat vaihtuivat lääkäreihin ja tutkijoihin, maan etevimpiin aivoihin ja hienoimpaan teknologiaan. Kaiken kruunasi se, että paikkaa alettiin kutsua nimellä Riget. Tästedes elämä olisi määriteltävissä, eivätkä tietämättömyys ja taikausko enää asettuisi tieteen tielle. Mutta ehkä ylimielisyydessä ja hengellisen kieltämisessä mentiin liian pitkälle, sillä kylmyys ja kosteus ovat palaamassa. Vankka, nykyaikainen rakennus on alkanut osoittaa väsymisen merkkejä. Kukaan elävä ei sitä vielä tiedä, mutta portti Valtakuntaan on aukeamaisillaan jälleen.”⁵ (V, prologi.)

³ Kirjaimellisesti Valtakunnansairaala.

⁴ Esim. Volkov 1996, 35–38. Solomon Volkovin teos *Pietari – Eurooppalainen suurkaupunki* (1996) valaisee hyvin Pietarin syntyhistoriaa sekä kaupungin vaiherikasta kulttuurielämää. Myös Volkovin teoksen lähtökohtana on Pietari-myytti, mutta kokonaisnäkemys eroaa esimerkiksi Pesosen kannattamasta, pietarilaistekstin tutkimuksessa usein esitetystä myyttiversiosta, joka perustuu kaksitasoiselle ymmärrykselle kaupungista. Pesonen onkin kritisoinut teosta sen epätieteellisyydestä sekä virheellisestä käsitteiden käytöstä, joka on hänen sanojensa mukaan ”jo tehdyn tutkimuksen ja totutut konventiot iloisesti sivuuttavaa” (Pesonen 1997, 154).

⁵ ”Grunden under Rigshospitalet er gammel mose. Der lå blegedammene engang. Her gik blegemændene og fugtede deres store lærreder i det lave vand for at lægge til blegning. Fordampningen indhyllede stedet i en permanent tåge. Senere byggedes Rigshospitalet her, og blegemændene blev skiftet ud med læger og forskere og landets bedste hjerner og mest fuldendte teknologi. Og som kronen på værket kaldte man stedet for Riget. Nu skulle livet defineres, og uvidenhed og overtro aldrig mere kunne ryste videnskaben. Måske er det blevet for meget med hovmodet og den

Valtakunnan ja vanhojen tanskalaisten kummitustarinoiden yhteyksiä tutkineen Timothy R. Tangherlinin mukaan von Trierin televisiosarjassa voi kuulla kaikuja Tanskassa 1990-luvun alussa käydyistä keskusteluista, joissa arvosteltiin modernia hyvinvointivaltiota. Tanska oli kärsinyt 1980-luvulla vakavasta työttömyydestä ja taloudellisesta ahdingosta, minkä seurauksena valtion instituutioihin kohdistui kritiikkiä yli puoluerajojen. (Tangherlini 2001, 5.) Linda Badley puolestaan huomauttaa, että Tanskassa oltiin tuohon aikaan huolissaan myös globalisaatiosta ja siitä, että Tanska kadottaisi identiteettinsä Euroopan unionissa (Badley 2010, 50). *Valtakunta* muistuttaakin Tanskan kulttuuri- ja kansanperinteestä ottamalla vaikutteita 1700-luvun ja 1800-luvun kansanuskomuksista sekä 1800-luvun lopun kummitustarinoista, joissa tanskanmaan mädännäisyys oli toistuva teema (Tangherlini 2001, 2).⁶ Sarjassa menneisyys ja kuolleiden maailma tuodaan osaksi nykypäivää, minkä voi nähdä kritisoidan myös laajemmin modernia, ylirationaalista länsimaista yhteiskuntaa ja edistysuskoa. Hallittavuutta, järjestystä ja hierarkioita vastaan asettuvat kaoottisemmat, (yli)luonnolliset elementit, kuten näyt, aaveet ja sairaalarakennusta uhkaava vesi. Sekä *Valtakunnassa* että *Peterburgissa* taistelevat samankaltaiset vastavoimat: järjestys uhkaa kaatua kaaokseen, ja järjettömät tapahtumat haastavat sekä rationaalisen ajattelun että toisinaan myös henkilöhahmojen mielenterveyden.

Pietarilaiset eivät kuitenkaan olleet vuosisadan alussa yksin kaupunkikokemuksensa kanssa. Etenkin eurooppalaisessa 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteen symbolistisessa taiteessa ja kirjallisuudessa kaupunki esitetään usein toden ja houreen rajamailla sijaitsevana epätodellista tunnelmaa huokuvana paikkana, johon liittyy myyttejä vedenpaisumuksen muodossa lähestyvistä tuhosta. Tutkielmaani on innoittanut erityisesti Robert Alterin vuonna 2005 ilmestynyt teos *Imagined Cities*, jossa Alter analysoi kirjallisen modernismin – jonka hän ajoittaa 1800-luvun puolivälistä noin 1930-luvulle – kaupunkikuvauksissa toistuvia yhteisiä teemoja, metaforia, symboleita ja erityisiä kielellisiä keinoja. Alterin käyttämä adjektiivi *fantasmagorinen*⁷ tuntuu erityisen sopivalta kuvaamaan modernistisissa kaupunkikuvauksissa usein vallitsevaa epätodellista tunnelmaa sekä henkilöhahmojen – ja lukijan – kokemuksia kaupungin eksyttävyydestä. Esimerkiksi Charles Dickensin, Charles Baudelairen, T. S.

konsekvente fornægtelse af det åndelige, for det er, som om kulden og fugten er vendt tilbage. Små tegn på træthed er begyndt at vise sig i de ellers så solide og moderne bygninger. Ingen levende ved det endnu, men porten til Riget er begyndt at åbne sig på ny.”

⁶ Toisen kulttuurihistoriallinen viittauskohta Tanskan mädännäisyyden kohdalla on tietysti William Shakespearen *Hamlet* (n. 1599–1602), ja sarjassa voi nähdä myös muita yhtymäkohtia Shakespearen teoksiin, mitä tulen sivuamaan analyysiosioissa.

⁷ Fantasmagoria-termiä on käyttänyt kaupungin kuvauksessa kenties tunnetuin saksalainen ja marxilainen urbaanin elämän kriitikko ja filosofi Walter Benjamin (1892–1940) (esim. Benjamin 1999, xii), jonka urbaaniin miljööhön liittyvistä ajatuksista Alterin vaikuttaa ammentavan. Tämän tutkimuksen kohdalla sovellan pääosin Alterin näkemyksiä termistä.

Eliotin, Fjodor Dostojevskin ja Andrei Belyin modernistisia ja symbolistisia kaupunkifiktioita lukiessa ei voi välttyä havaitsemasta tiettyjä samankaltaisuuksia. Lähtöoletukseni onkin, että pietarilaistekstin ohella voitaisiin puhua myös – toki pietarilaistekstiä löyhemmästä – ”symbolismin kaupunkitekstistä”⁸, ja että *Valtakunnasta* löytyy yhteyksiä näihin teksteihin myös laajemmin. *Valtakunnan* tutkimuksessa Gunhild Agger mainitsee artikkelissaan ”Rigets kvaliteter” (1997) symbolismin yhtenä lukuisista kerronnan tyyleistä ja tyyliuunnista, joiden kanssa von Trierin sarja käy dialogia. Ajatusta ei ole kuitenkaan kehitelty pidemmälle, eikä Aggerkaan tarkenna, mitä hän symbolismilla *Valtakunnan* kohdalla tarkoittaa.

Tutkimuskysymykseni kuuluukin: millaisia tekstuaalisia yhteyksiä symbolististen kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* väliltä löytyy, ja millaisia tulkintoja televisiosarjasta syntyy, jos sitä lukee kyseisten kaupunkikuvausten kautta? *Valtakunnan* rinnalle olen valinnut kaupunkikuvauksista lähempään tarkasteluun kaksi vuosisadan vaihteessa kirjoitettua symbolistista kaupunkiromaania ja yhden runon: yllä mainitun Andrei Belyin *Peterburgin* (1916/1922), T. S. Eliotin samana vuonna ilmestyneen runon *Autio maa* (*The Waste Land*, 1922) sekä belgialaisen Georges Rodenbachin hieman aiemmin ilmestyneen, valokuvilla kuvitetun pienoisoromaanin *Kuollut Brügge* (*Bruges-la-morte*, 1892). Metodinani on asettaa rinnakkain yhtäältä yllä mainitut kolme kaupunkikuvausta ja toisaalta Lars von Trierin *Valtakunta*. Rinnastuksen pohjalla on ajatus sen välineellisyydestä teosten analyysin kannalta: sen kautta kaikista käsittelemistäni teoksista saa mahdollisesti irti uusia, teosten kannalta relevantteja tulkintoja.

Keskeinen on ajatus kaikkia käsittelemiäni teoksia yhdistävästä monilähteisestä intertekstuaalisuudesta. *Valtakunnalle* ja käsittelemilleni kaupunkikuvauksille on ominaista sekä symbolien assosiativisuus että niiden monilähteisyys. Merkitykset ovat jatkuvassa liikkeessä, jolloin lukijan rooli tulkitsijana korostuu ja osoitettavia suhteita tärkeämmiksi muodostuvat mielleyhtymät. Sama teoksen kohta aktivoi kaikissa myös yhtäikaa lukuisia muita tekstejä. Tämä tuottaa kiinnostavia tilanteita, joissa eri merkitykset ovat voimassa samanaikaisesti. Varsinkin *Valtakunnassa*, *Peterburgissa* ja *Autiossa maassa* teoksen vastaanottajalle annetaan ikään kuin avaimet lähes loputtomaan ajatusleikkiin. Monilähteistä intertekstuaalisuutta on tutkittu etenkin slaavilaisessa perinteessä, kuten Kiril Taranovskin ja Zara Mintsin tutkimuksissa, joita Suomessa ovat soveltaneet ja tehneet tunnetuksi Pekka Pesonen ja Pekka Tammi. Mikhail Iampolski on soveltanut ajatusta monilähteisyydestä elokuvatutkimukseen. Teoksessaan *Memory of Tiresias* (1998) hän löytää

⁸ Vaikka puhun tutkielmassani yksinkertaisuuden vuoksi ”symbolistisista kaupunkikuvauksista”, en tarkoita niillä yhtenäistä lajia tai genreä, vaan löyhää tekstijoukkona, josta on hahmotettavissa yhteisiä piirteitä ja jonka muodostumisessa osansa on myös kaupunkikuvauksista tehdyllä tutkimuksella ja sen painotuksilla.

analysoimiensa elokuvien tulkintapohjan esimerkiksi teosten ja teosryhmien sisällä muodostuvista symboleista.

Symbolismilla viitataan tutkielmassani nimenomaan kirjalliseen symbolismiin, jonka näen olevan osa symbolistista suuntausta taiteessa noin vuosina 1890–1930 ja samalla osa laajempaa, modernismiksi nimitettyä tendenssiä kirjallisuudessa ja muissa taiteissa. Modernismin kohdalla hyödyllinen on etenkin luonnehdinta suuntauksesta ”uutuuden perinteenä”, (Fowler 1987, 151) sekä John Burt Foster Jr.:n huomio, jonka mukaan modernismissa uudet aiheet, kirjoitustavat ja muodon kokeellisuus olivat reaktiota kokemukseen siitä, että nykyaika oli selvästi erillään menneisyydestä (Foster 1981, 3).⁹ Juuri suhde menneisyyteen ja sen tematisointi ovat keskeisiä yhdistäviä tekijöitä *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välillä: modernia maailmaa rakennettaessa on unohdettu jotain olennaista menneisyydestä. *Valtakunnassa* lääkärin edustamaa rationalismia ja nykyaikaiseen lääketieteeseen kohdistuvaa uskoa vastaan asettuu aaveita jahtaavan vanharouva Drussen näkemys, joka tulee lähelle symbolistien intuitiivisuutta ja menneisyyden merkityksellisyyttä painottavaa maailmankuvaa. Daniel Gerouldin mukaan symbolistit suhtautuivat vihamielisesti itseriittoista ja materialistista, *la belle époque*eksi nimitettyä aikakautta kohtaan, jolla oli pakkomieltainen suhde moderniuteen ja joka piti itseään teknologisesti edistyneenä. Symbolistit pyrkivät näkemään pinnallista tässä-ja-nyt-ajattelua syvemmälle ja etsivät yhteyttä menetettyyn aikaan ja menneisyyteen, jota luonnehtivat assosiaatiot, analogiat ja merkityksellisyyden tunne. (Gerould 2009, 80.) Tällainen näkemys todellisuudesta asettuu myös *Valtakunnassa* lääkärin ja neurokirurgisen osaston edustamaa ylimielistä edistysuskoa vastaan, ja sitä edustavat paitsi Drussen salapoliisityö aaveiden viestien ymmärtämiseksi myös neurokirurgisen osaston vastapooliksi asettuvaan kellarikerroksen tapahtumat.

Vuosisadan vaihteen taide ja kaupunkikuvaukset kulkevat käsikädessä. Iso osa modernistisen tai symbolistisen¹⁰ proosan kaanoniin luettavista teoksista kuvaa kaupunkia, ja kaupunki toimi vuosisadan alussa innoittajana niiden kaduilla flaneeraaville taiteilijoille, joista yhä suurempi osa asui kaupungistumisen myötä urbaaneissa ympäristöissä. Symbolistien kiinnostus alitajuntaa sekä jonkinlaista näkymätöntä, toista todellisuutta kohtaan ja symbolismiin sekä modernismiin laajemmin liittyvä kulttuurihistoriallisen kriisin tunne tiivistyvät juuri kaupunkikuvauksiin. Etenkin monista

⁹ Modernismin määrittely on laaja aihe, johon en paneudu tämän tutkielman puitteissa enempää. Termin historiasta ks. esim. Childs 2000.

¹⁰ Symbolismin katsotaan yleisesti alkaneen vuonna 1866 Pariisista, kun joukko runoilija alkoi käyttää termiä *symbolistes* itsestään erotuksena dekadenteista, joihin heidät usein samaistettiin (Wellek 1982, 18). Johtohamona toimi Jean Moréas (Joannes Papadiamantopoulos, 1856–1910), joka perusti *Le Symboliste* -lehden yhdessä Gustave Kahnin kanssa. Symbolismi ei ollut terminä uusi. Wellek esittelee termin käyttöhistoriaa esimerkiksi artikkelissaan ”Symbol and Symbolism in Literature” teoksessa *Dictionary of the History of Ideas* (1973), vol 4. Toim. Philip P. Wiener. New York. 337–345. Symbolismi on myös ymmärretty hyvin eri tavoilla eri maissa, sekä Euroopan sisä- että ulkopuolella (esim. Wellek 1982, 25).

symbolistien teoksista välittyy vahva epäily kaupunkeja ja niiden hyvinvointia lisäävää vaikutusta kohtaan, ja huolina ovat muun muassa tunne elämän merkityksettömyydestä ja henkisestä tyhjyydestä sekä kaupunkiympäristön luonnottomuus. Vuosisadan vaihteen urbaanin ympäristön tunnetuimpia kritikoita on Georg Simmel (1858–1918), joka kuvasi kaupungin vieraannuttavaa vaikutusta asukkaisiinsa.

Peterburgin, Aution maan ja Kuolleen Brüggen lisäksi vuosisadan vaihteen kaupunkikuvasten perinteeseen voi katsoa lukeutuvan lukuisia muita teoksia, kuten esimerkiksi James Joycen *Ulysses* (1922), Alfred Döblinin *Berlin Alexanderplatz* (1929) ja John Dos Passoksen *Manhattan Transfer* (1925). Usein silloinkin, kun kaupunki ei nouse aihetasolla keskiöön, se vaikuttaa vahvasti tapahtumien taustalla, kuten vaikkapa Virginia Woolfin *Mrs. Dallowayssa* (1925). Malcolm Bradbury onkin luonnehtinut 1800-luvun lopun kokeellista modernistista kirjallisuutta osuvasti ”kaupunkien taiteeksi” (Bradbury 1976, 96). Kaupunkikuvauksilla¹¹ tarkoitan ennen kaikkea teoksia, joissa itse kaupunki nousee erityisasemaan kertomuksessa vaikuttaen erityisellä tavalla paitsi henkilöhahmoihin – jotka puolestaan vaikuttavat kaupunkiin – myös romaanin juoneen, kieleen ja ajallisuuden kokemukseen (ks. Ameel 2016).¹² Kaupungin aktiivinen läsnäolo luonnehtii keskeisesti kaikkia *Valtakunnan* rinnalle valitsemiani kaupunkikuvauksia. Sama piirre yhdistää kaupunkikuvaukset myös televisiosarjan sairaalaan, sillä sekin nousee tavallista tapahtumapaikkaa aktiivisemmaksi, jossain määrin henkilöhahmomaiseksi tahoksi.

Näen, että symbolisista kaupunkikuvauksista hahmottuu kaksi teemaa, joita kutsun nimillä ”hukkuva kaupunki” ja ”epätodellinen kaupunki”. Vedenpaisumus on aiheena taiteessa ikivanha, ja moraalisesti rappeutuneen kaupungin tuhoutuminen tulvassa tuttu aina Platonin Kritias- ja Timaios-dialogien Atlantis-legendasta, Mesopotamian *Gilgameš*-eepoksesta ja Raamatun ”Ensimmäisen Mooseksen kirjan” vedenpaisumustarinoista asti. Ikivanha vedenpaisumukseen liittyvä kuvasto saa vuosisadan vaihteen teoksissa uusia muotoja, mutta sen merkitykset rakentuvat myös teosten kesken: esimerkiksi vedenpaisumus- ja hukkumistematiikkaan yhdistyvä sumu saa samantapaisia merkityksiä useammissa kaupunkikuvauksissa ja toimii myös allusiona muihin kaupunkikuvauksiin. Vedenpaisumuksen ja hukkumisen ympärille muodostuva tematiikka saa *Valtakunnassa*

¹¹ Kirjallisten kaupunkikuvausten lisäksi vuosisadan vaihteessa tehtiin lukuisia sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä kaupunkielokuvia, tunnetuimpina Fritz Langin *Metropolis* (1927), Walter Ruttmannin *Berliini: Suurkaupungin sinfonia* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), Dziga Vertovin *Mies ja elokuvakamera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929), jossa etenkin Odessa-jakson voi nähdä vertautuvan Ruttmannin kaupunkisinfoniaan, Alberto Cavalcantin *Rien que les heures* (1926) ja René Clairin lyhytelokuva *Paris qui dort* (1925).

¹² Kaupunkikuvauksia sinänsä on toki kirjoitettu myös vuosisadan vaihdetta ennen ja sen jälkeen. Myös esimerkiksi Charles Baudelairen, Emile Zolan ja Charles Dickensin teokset voi lukea jossain määrin tähän ei-selvärajaiseen perinteeseen tai sen ennakoijiin.

samankaltaisia merkityksiä kuin kaupunkikuvauksissa. Hukkuvan kaupungin teema on tietysti sen verran laaja, että voi aiheellisesti kysyä, ammentako *Valtakunta* sen esiintymisestä juuri kaupunkikuvauksissa, vai onko kyseessä yksinkertaisesti saman teeman ilmeneminen eri teoksissa.

Epätodellisen kaupungin teemalla tarkoitan samankaltaisuuksia kaupunkikuvausten fiktiivisten maailmojen rakentumisessa sekä tilankuvauksessa. Esimerkiksi Daniel Gerouldin mukaan symbolistien todellisuus sijaitsee usein jossain ilmeisen, materiaalisen maailman ”alla” tai ”tuolla puolen”, jolloin näkymättömän, spirituaalisen ja transsendentaalisen merkitys korostuu (Gerould 2009, 81). Sekä valitsemisani kaupunkikuvauksissa että von Trierin televisiosarjassa liikutaan näkyvän ja näkymättömän sekä toden ja fantasian rajoilla, ja erilaisilla vertauskuvilla on kerronnassa tärkeä rooli. Paitsi teoksen vastaanottaja, jota houkutellaan lukemaan asioihin merkityksiä ja tulkitsemaan asioita symbolisesti, myös teosten henkilöhahmot saavat huomata, ettei kaikki ole sitä, miltä näyttää. Juuri henkilöhahmojen kokemuksen vaikutus kaupungin havaitsemiseen ja kerrontaan on keskeinen vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksia luonnehtiva piirre (esim. Lehan 1998, 76–79). Rajaukseni yllä kuvattujen teemojen käsittelyyn vain muutamassa kaupunkikuvauksessa on suurelta osalta käytännöllinen ja tarpeellinen juuri teemojen laajuuden vuoksi.

Lukiessani *Valtakuntaa* symbolististen kaupunkikuvausten lähtöoletukseni ei ole, että *Valtakunta* ammentaisi kerronnassaan tai symboliikassaan suoraan yksittäisistä kaupunkikuvauksista. Monet sarjan esitystavat, teemat ja vertaukset houkuttelevat kuitenkin vetämään siitä yhtäläisyyksiä sekä symbolistisiin kaupunkikuvauksiin että laajemmin vuosisadan vaihteen kulttuuriin ja ajattelutapoihin. Yksi tutkimuksessani keskeinen ajatus on tunne historiallisesta epäjatkuvuudesta. Monroe K. Spears näkee kyseisen, vuosisadan vaihteen ajattelusta erottuvan tendenssin heijastuvan myös modernistisen runouden muotoon (Spears 1970, 21–28), ja kehittelen analyysissäni ajatusta pidemmälle. Voisiko ajatuksen historiallisesta epäjatkuvuudesta nähdä myös käsittelemieni kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* toisinaan epäjatkuvan kerronnan, kuten erikoisten näkökulmavaihdosten, sekä fiktiivisen maailman rakentumisen taustalla? Modernismiin liittyvä kokemus todellisuuden fragmentoitumisesta (esim. Keunen 2007) luonnehtii sekä käsittelemiäni kaupunkikuvauksia että *Valtakuntaa*. Todellisuuden turbulenssi näkyy kaikissa teoksissa tilankuvauksessa ja tavoissa, joilla fiktiivinen maailma hahmottuu – tai jää hahmottumatta – sekä lukijalle ja katsojalle että henkilöhahmoille. *Peterburgissa* keisarikunnan Pietarin kirkkaus ja suoraviivaiset kadut saavat vastapariin sumuisen, petollisen ja eksyttävän kaupungin. Kaupunkitila tehdään oudoksi lukijalle esimerkiksi epäselvyyksillä sen suhteen, kuka kokee ja kuka kertoo. Myös *Valtakunnassa* sairaala esitetään usein sokkeloisena, vaikeasti hahmotettavana ja klaustrofobisena paikkana. Näen, että

sarjassa outoa tunnelmaa luovat yhtä erikoinen kameratyöskentely, kuten epätavalliset leikkaukset, kuvakulmat ja linssin filtit kuin aaveet ja yliluonnolliset tapahtumat.

Päättökohdeeni tässä tutkielmassa säilyy *Valtakunta*, vaikka etenkin luvussa 3 lähiluvun kohteena ovat myös symbolistiset kaupunkikuvaukset. Käsitteliäni kaupunkikuvauksia on tutkittu aiemmin jo laajalti, mikä on avuksi laajahkon tekstijoukon hallitsemisessa. *Valtakuntaa* sen sijaan on tutkittu verrattain vähän ja Lars von Trier -tutkimuksen sisälläkin televisiosarja jää usein lapsipuolen asemaan. Koska kaikkien käsitteliäni teosten symboliikkaa ja merkityksenmuodostumista luonnehtii assosiativisuus, tulkitsijan rooli yhteyksien luojana ja tulkintojen tekijänä ja korostuu. Tämä on kuitenkin hyödyllistä siinä mielessä, että valitsemani metodi jättää minulle tilaa nostaa *Valtakunnasta* esiin monenlaisia piirteitä ja sallii keskittyä sekä sarjan teemoihin että sen kerrontakeinoihin ja ennen kaikkea yhteyksiin näiden välillä.

1.2 *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten intertekstuaalisista suhteista

Kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* rinnastaminen ei ole ongelmatonta: Lars von Trierin televisiosarjan yhteys esimerkiksi Kööpenhaminaan tai Tanskaan on löyhempi kuin esimerkiksi *Peterburgin* suhde Pietariin tai *Aution maan* suhde Lontooseen ja muihin eurooppalaisiin suurkaupunkeihin. Itse kaupunki vilahtaa sarjassa vain kuvissa todellisesta sairaalasta, ja lisäksi se on mukana tarinassa muutamana todellisena kadunnimenä. Sairaalasta ei juuri poistuta ympäröivään kaupunkiin, päinvastoin sen seinien sisällä ja sokkeloisilla käytävillä vietetään aikaa aina tukahduttavuuteen asti. Väitän kuitenkin, että televisiosarjassa on selviä yhteyksiä vuosisadan vaihteen taiteeseen ja ajattelutapoihin, jotka puolestaan kiteytyvät hyvin symbolistisiin kaupunkikuvauksiin ja joihin pääsee käsiksi juuri kaupunkikuvausten kautta.

Tutkimusaiheeni haarautuu siis kahteen: samalla kun erittelen vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksia yhdistäviä keskeisiä teemoja, kerrontakeinoja ja symboleita, tutkin *Valtakuntaa* ja sen audiovisuaalista kerrontaa kaupunkikuvausten kontekstissa. Luen myös kaupunkikuvauksia *Valtakunta* mielessäni, jolloin niissä korostuvat piirteet, joihin ei kenties muuten tulisi kiinnittäneeksi huomiota – tulkinta kulkee siis väistämättä molempiin suuntiin. Pohjalla on kiinnostus siihen, millaisia tulkinnallisia ulottuvuuksia erilaisten tekstien rinnakkainlukeminen tuottaa. Mitkä tulkinnat korostuvat *Valtakunnassa*, kun sarjaa katsoo symbolismin ja kaupunkikuvausten valossa? Entä miten yhteisiin teemoihin, symboleihin ja toisiinsa vertautuviin kerrontakeinoihin keskittyminen vaikuttaa kaupunkikuvausten tulkittamiseen? Hahmottelen ensimmäisessä pääluvussa tällaisen

rinnakkainlukemisen paikkaa intertekstuaalisuuden tutkimuksen ja teorioiden kentällä lähtökohtanani ajatus intertekstistä konstruktiona. Kuten John Frow tähdentää, intertekstin (josta käytän tutkimuksessani pääasiassa termiä subteksti) tunnistaminen on tulkintaa. Interteksti ei ole ”todellinen”, vaan teoreettinen rakennelma, joka on tehty tulkinnan apuvälineeksi. (Frow 1990, 46.)

En näe, että sarjan tekijät ovat upottaneet *Valtakuntaan* suoria viittauksia vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksiin, jotka lukijan olisi sieltä löydettävä ymmärtääkseen teoksen parhaalla mahdollisella tavalla. Televisiosarja on tosin yhdistetty kaupunkikuvauksiin tutkimuksessa myös aiemmin: von Trierin elokuvien kerrontaa tutkineen Peter Schepelernin mukaan *Valtakunnan* epävakaa, hukkuva rakennuksen voi nähdä viittauksena ekspressionististen elokuvantekijöiden ja kuvataiteilijoiden näkemyksiin metropoleista (Schepelern 1997, 194). Koen kuitenkin, että ”viittaukset”, jos sellaisia sarjassa on, suuntautuvat pikemminkin vuosisadan vaihteen taiteeseen ja siitä erottuviin suuntaviivoihin – jopa ”trendeihin” – kuin yksittäisiin teoksiin. Yksittäiset kaupunkikuvaukset voivat kuitenkin toimia esimerkkitöksinä, joiden kautta näihin vuosisadan vaihteesta tuttuihin teemoihin pääsee käsiksi. Hahmottelemani varsin löyhä ”subteksti” – termi, johon palaan tarkemmin luvussa 2.1 – toimii siis tulkinnan apuvälineenä. Sen kautta televisiosarjaan aukenee toivottavasti tulkinnallisia ulottuvuuksia, joita ei muuten tulisi ajatelleeksi tai joihin olisi hankala tarttua, mutta jotka ovat siitä huolimatta relevantteja ja rikastuttavat analyysiä.

Kiinnostavia tämän tutkielman kannalta ovat sellaiset intertekstuaalisuuden teoriat, jotka tarjoavat liikkumatilaa esimerkiksi vaikutussuhteiden kronologian ja osoitettavuuden suhteen. Näitä ovat esimerkiksi Julia Kristevan Mihail Bahtinilta omaksuma käsitys teksteistä kenttinä tai mosaiikkeina (esim. Kristeva 1966/1986, 37) sekä Roland Barthesin lukijapainotteisempi ajatus, jonka mukaan tulkitsijan oma muisti ja muut luetut tekstit vaikuttavat tehtyihin tulkintoihin, eikä ”loputonta tekstiä” käy pakeneminen (Barthes 1975, 36). Elokuvan intertekstuaalisuutta tutkineen venäläisen Mihail Iampolskin käsitys teoksen vastaanottajasta ikään kuin *Autio maa* -runon Tiresiaana, joka muistinsa avulla havaitsee intertekstuaaliset kohdat ja luo yhteydet mielessään, on *Valtakunnan* kohdalla kiinnostava. Juuri muisti ja suhde menneisyyteen ovat televisiosarjan kantavia teemoja, ja näen niissä temaattisen yhteyden teoksen intertekstuaalisuuteen. Keskeisen roolin saakin juuri lukija, joka itse valitsee lähestyä teosta muiden teosten kautta ja nähdä mahdolliset merkitykset niiden innoittamina. Täten edes teosten kronologia ei ole tulkinnan kannalta keskeinen, kuten Robert Kiely huomauttaa teoksessaan *Reverse Tradition* (1993) lukiessaan vuosisadan alun tekstejä postmodernien teosten valossa. Myös Mikko Keskinen ehdotus tekstien vapaasta ristiinluennasta on rajattomine mahdollisuuksineen kiehtova (ks. Keskinen 1996). Huoli tulkinnallisen ”pohjan” katoamisesta on

kuitenkin aiheellinen juuri tällaisessa tutkimuksessa, jossa tekstien väliset suhteet eivät ole yksiselitteisesti osoitettavissa. Mikä tällöin erottaa intertekstuaalisuuden tutkimuksen enää esimerkiksi aihehistoriallisesta tutkimuksesta tai temaattisten samankaltaisuuksien kartoituksesta? Näen, että keskeinen vastaus liittyy tulkintaan: jos teosten rinnastaminen on hyödyllistä esimerkiksi niiden symboliikan tulkitsemisen kannalta ja tuo teosten analyysiin jotain lisää, voidaan puhua intertekstuaalisuuden ja vaikutussuhteiden tutkimuksesta. Lähtökohta tutkielmaani onkin näin ollen vahvasti nimenomaan *Valtakunnan* ja vuosisadan alun kaupunkikuvausten analyysissä ja tulkinnassa.

Keskeisiä käsitteitä tutkimuksessani ovat intertekstuaalinen symboli sekä *mytologeema* sellaisena kuin Zara Mintsin sen käsittää, eli tietyn myyttisen aineksen tai kokonaisuuden merkinä. Erityisen kiinnostavaa Mintsin näkemyksessä suhteessa kohdeteoksiini on hänen tapansa lukea myyttisen aineksen piiriin myös tietyt kirjalliset perinteet, jotka saavat myyttisiä piirteitä – esimerkkinä pietarilaisteksti, joka osallistuu *Pietarin* kaupungin mytologian luomiseen. Kaikkien käsittelemieni kaupunkikuvausten voi nähdä rakentavan kohteistaan jossain määrin mytologista vaikutelmaa ja sekoittavan kaupungin kuvaukseen myyttisiä elementtejä. Myös symbolistiset kaupunkifiktiot voisi kenties nähdä jossain määrin pietarilaistekstin kaltaisena mytologeemana, sillä ne luovat myyttisen auran kuvaamiinsa kaupunkeihin. Käsite, johon palaan etenkin tutkielman viimeisessä käsittelyluvussa, on Mikhail Iampolskin *hieroglyfi*. Hieroglyfiin, kuten myös mytologeemaan, liittyy ajatus teoksen vastaanottajan kulttuurisen muistin aktivoinnista, ja siinäkin tulkintapinta voi löytyä yksittäistä tekstiä laajemmasta tekstijoukosta. Iampolski tarkoittaa hieroglyfillä elokuvallista kuvaa tai kohtausta, johon kerrostuu intertekstien kautta lukuisia eri merkityksiä.

Valtakuntaa on tutkittu Lars von Trierin muuhun tuotantoon verrattuna vähän, ja suurin osa tutkimuksesta vähintäänkin sivuaa sarjan intertekstuaalisuutta. Gunhild Agger keskittyy vuoropuheluun, jota televisiosarja käy eri genrejen ja tyyli-lajien kanssa, ja tekee kiinnostavan huomion sarjan tavasta nostaa kerronnassaan asioita marginaalista keskiöön, ”takaa eteen”. Tähän piirteeseen, jota Edgar Reitz luonnehtii termillä *biomstændighedernes æstetik*, sattumien estetiikka (Agger 1997, 3), palaan kolmannessa pääluvussa analysoidessani *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten symbolisesti rakentuvia tiloja. Timothy R. Tangherlini kääntää katseensa *Valtakunnan* tanskalaisesta kummitustarinaperinteestä ottamiin vaikutteisiin käsitellessään sarjan yhteiskunnallisia kannanottoja. Sarjan kuvaustekniikoita ja niiden yhteyksiä esimerkiksi vuosisadan vaihteen maalaustaiteeseen ovat tutkineet Ove Christensen ja Claus K. Kristiansen. *Valtakunnan* fragmentaariseen kameratyöskentelyyn palaan kolmannessa pääluvussa vertaillenani televisiosarjan ja symbolististen romaanien kerrontakeinoja epätodellisen kaupungin teeman valossa.

Intertekstuaalisuus on toki keskeinen elementti sarjassa, joka leikittelee erilaisilla genreillä, kerrontatavoilla ja viittauksilla. Tutkimuksessa ei kuitenkaan ole huomioitu tarpeeksi sitä, että *Valtakunnan* monipuolisella intertekstuaalisuudella on myös temaattinen tehtävänsä: se liittyy olennaisena osana koko sarjaa hallitsevaan ajatukseen taakse jätettyjen asioiden paluusta. Elokuvatutkimuksessa intertekstuaalisuuden tutkimus on usein keskittynyt audiovisuaalisten teosten välisiin suhteisiin ja genretutkimukseen. Kirjallisuuden puolella hallitseva trendi on puolestaan ollut adaptaatiotutkimus, eli elokuvien kääntäminen tekstiksi ja päinvastoin. Tulen tutkielmassani osoittamaan, että audiovisuaalisten ja kirjallisten teosten välillä voi olla myös muunlaisia vaikutussuhteita.

1.3 Lars von Trierin *Valtakunta*

Pää tutkimuskohteeni, Lars von Trierin ohjaama ja yhdessä Niels Vørselin kanssa käsikirjoittama televisiosarja *Valtakunta*¹³, on vuosina 1994 ja 1997 ilmestynyt kahdeksanosainen minisarja. Sen ensimmäinen tuotantokausi *Valtakunta* (neljä ensimmäistä osaa) esitettiin Tanskassa 25.11.–15.12.1994 ja toinen tuotantokausi *Valtakunta II* 24.11.–15.12.1997.¹⁴ Suomessa sarja näytettiin ensimmäisen kerran televisiossa vuonna 1998 ja uudelleen vuonna 2006. *Valtakunnasta* on koottu myös viiden tunnin mittainen elokuva, ja yhdysvaltalainen kauhukirjailija Stephen King muokkasi sarjasta *Kingdom Hospital* -nimisen version yhdysvaltalaisyleisölle vuonna 2004. Keskityn tässä tutkimuksessa kuitenkin yksinomaan tanskalaisen televisiosarjan kahdeksaan julkaistuun jaksoon.

Valtakunta on von Trierin ensimmäinen ja toistaiseksi¹⁵ ainoa televisiosarja. Se valmistui elokuvista *The Element of Crime* (*Førbrydelsens element*, 1984), *Epidemia* (*Epidemic*, 1987) ja *Europa* (1991) koostuvan *Europa*-elokuvatrilogian jälkeen, ja siinä on paljon yhteisiä piirteitä trilogian kanssa. Trilogian tavoin *Valtakunnan* tapahtumien voi nähdä laajenevan symboloimaan koko Euroopan henkistä tilaa. Ja kuten monissa von Trierin myöhemmissä elokuvissa, yksi keskeisistä teemoista on pahuus, joka ei paikannu ainoastaan yhteiskuntaan, vaan myös – ja etenkin – yksilöön itseensä. Ajattelun ja teemojen rakentuminen dikotomioille, kuten tiedon ja uskon tai järjen ja järjettömyyden

¹³ Käytän lähteenäni *Lars von Trier's Riget I+2* -nimistä DVD-kokoelmaa, ja televisiosarjan aikamerkinnot viittauksissa on tehty tämän kokoelman mukaisesti. Käytän jaksoista numeroita yhdestä kahdeksaan, tuotantokauden vaihtuessa neljännen ja viidennen jakson välissä.

¹⁴ Viitataan molempien tuotantokausien jaksoihin selvyiden vuoksi yhdellä nimellä, *Valtakunta*, josta käytän lainausten kohdalla lyhennettä *V*.

¹⁵ Lars von Trierin Zentropa-tuotantoyhtiön syyskuussa 2014 julkaiseman tiedotteen mukaan von Trier työstää parhaillaan uutta televisiosarjaa nimeltä *The House that Jack Built*. http://www.zentropa.dk/news_eng/?newsid=192. Linkki tarkistettu 12.10.2016.

välisille vastakkainasetteluille, on sekin nähtävissä *Europa*-trilogiassa (esim. Schepelern 1997, 189). Yksi yhtymäkohta on myös sekä *Europa*-trilogiassa että *Valtakunnassa* keskeinen vesitematiikka: *Epidemiassa* vesi on läsnä useissa kohtauksissa ja *European* päähenkilö kuolee hukkumalla, kun taas *Valtakunnassa* sairaalaa uhkaa vesivahinko. Visuaalisesti *Valtakuntaa* lähimpänä on *The Element of Crime*, jonka koko fiktiivinen maailma vaikuttaa olevan yhtä sadetta ja kosteaa maata, ja jonka kuvastosta muistuttaa etenkin *Valtakunnan* prologi. Myös *Valtakunnalle* ominainen värillisten filttien käyttö kameran linssin edessä on tuttu jo *Europa*-trilogiasta.

Lars von Trier sekä *Valtakunnan* vastaava tuottaja Peter Aalbæk Jensen ovat usein vähätelleet televisiosarjansa ansioita. Jensenin mukaan Tanskan yleisradiolle Danmarks Radiolle tuotetun sarjan pää tarkoitus oli ansaita rahaa Zentropalle.¹⁶ Sarjaa tehtiin kaksi tuotantokautta, mutta kolmas eli viimeinen kausi jäi toteutumatta. Lars von Trierin kerrotaan kyllä käsikirjoittaneen sarjaan myös kolmannen tuotantokauden, mutta suunnitelma tyssäsi sarjan morbidissa hengessä useiden keskeisten hahmojen kuolemaan: Stig Helmerin esittäjä Ernst-Hugo Järegård kuoli vuonna 1998, ja Sigrid Drusea esittänyt Kirsten Rolffes sekä toista tiskaajaa esittänyt Morten Rotne Leffers hieman myöhemmin. Danmarks Radio ei myöskään ollut halukas ottamaan kolmatta kautta tuotantoonsa.

Sarjan keskeinen vastakkainasettelu kylmään rationalismiin verhotun oman edun tavoittelun sekä intuitiivisemman ja humanimman lähestymistavan välillä ruumiillistuu pitkälle tyypiteltuihin henkilöhahmoihin. Rigshospitaletin neurokirurgisen osaston ylilääkäriksi vastikään nimitetty ruotsalainen Stig Helmer on jämäptiyttä, järkeä ja hierarkioita arvostava äreä aivokirurgi, joka vihaa tanskalaisten löpöryyttä, rakastaa ruotsalaista järjestystä, ja jonka tekemän pieleen menneen leikkauksen seurauksena pienestä Mona-nimisestä työstä on tullut vaikeasti aivovammainen. Helmerin ideologinen vastakohta on ihmisläheinen ja taikauskoinen vanharouva Sigrid Druse, joka hankkiutuu tekaistuja oireita valitellen kerta toisensa jälkeen potilaaksi sairaalan neurokirurgiselle osastolle. Vähitellen hänelle valkenee, että koko sairaalarakennus on sairas, mikä kytkee *Valtakunnan* symbolistisista kaupunkikuvauksista tuttuun sairastuneen kaupungin teemaan. Tähän palaan neljännessä pääluvussa analysoidessani sarjan vedenpaisumustematiikkaa.

¹⁶ Peter Aalbæk Jensen luennoi Espoo Cine -festivaalilla 21.8.2012 Kino Tapiolassa. Hän kertoi ideoineensa sarjan lennossa von Trierin kanssa eräässä tapaamisessa Danmarks Radion TV- ja dramaosaston Svend Abrahamsenin kanssa. Kaksikko kertoi Abrahamsenille suunnittelevansa televisioon kummitussarjaa, ja kun tämä tivasi sarjan tapahtumapaikkaa, von Trier vilkaisi ulos ikkunasta ja vastasi sarjan tapahtuvan ikkunasta näkyvässä Rigshospitaletissa. Tosin hieman suunnitelmallisempi versio löytyy Stig Björkmanilta, jossa von Trier kertoo valinneensa sairaalan juuri siksi, että halusi tehdä kummitustarinan, joka sijoittuisi mahdollisimman sokkeloiseen paikkaan. Paikassa tulisi olla monia kerroksia ja kellari. (Björkman 1999, 211)

Sekasorto ja sivujuonet lisääntyminen loppua kohden. Vaikka toisella tuotantokaudella Mary-tytön aave on saatettu rauhaan, sairaalan käytävät täyttyvät muista kummajaisista, kuten aaveista, henkiparantajista, voodooista ja noitatohtoreista – nämä kaikki valtaavat alaa tiukan tieteellisiltä metodeilta. Myös Stig Helmer ja neurokirurgisen osaston professori Einar Moesgaard (Holger Juul Hansen), jotka yrittävät epätoivoisesti pitää lankoja käsissään, turvautuvat menetelmiin, joita ovat pitäneet kyseenalaisina: Helmer käyttää Haitilta hakemaansa zombimyrkkyä yrittäessään estää hoitovirhettä paljastumasta, ja Moesgaard käy oudon poppamies-psykologin vastaanotolla sairaalan kellarissa. Entropia lisääntyy sarjan loppua kohden: kuolleiden ja elävien maailmat eivät enää pysy toisistaan erillään, ja myös henkilöhahmot joutuvat tinkimään mustavalkoisista näkemyksistään. Modernin sairaalarakennuksen rakenteetkaan eivät enää pysty pitämään luontoa loitolla, vaan sairaala alkaa rapistua jo ensimmäisessä jaksossa, kun rikki menneestä putkesta tulviva, sairaalan menneisyyteen yhdistyvä vesi saa pihalaatat irtoilemaan. Kahdeksannen episodin päättyessä asiat ovat niin sekaisin, että katsojan on vaikea kuvitella, miten langat olisikaan enää saatu kolmannella tuotantokaudella kootuksi yhteen.

Vesi ja vedenpaisumus toistuvat teemoina sarjan loppuun asti. Symbolisia merkityksiä ne saavat etenkin kaikkiin episodeihin sisältyvissä väljaksoissa, joissa Downin syndroomaa sairastavien näyttelijöiden esittämät tiskaajat puhdistavat astioita laitoskeittiötä muistuttavassa tilassa. Kreikkalaisten tragedioiden kuoron mieleen tuovat tiskaajat kommentoivat tapahtumia oudon vertauskuvallisilla lauseilla ja vaikuttavat tietävän muita henkilöhahmoja syvemmin, mitä sairaalassa todella tapahtuu. Laitoskeittiö on yksi *Valtakunnan* tiloista, joiden sijainti jää sarjassa epäselväksi. Itse sairaalarakennuksen voi nähdä sarjassa vertautuvan ihmismieleen ja heijastelevan lääkärien vaillinnaista ihmiskäsitystä, mihin palaan analysoidessani *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten tilankuvauksen yhteyksiä luvussa 3.2. Etenkin kaupunki, ja *Valtakunnan* tapauksessa sairaala tajuntana tai jonkinlaisena tietoisuutena on kiinnostava analyysin kohde, ja se kytkeytyy myös epätodellisen ja fantasmagorisen kaupungin teemaan.

Näen myös, että sarjan tunnistettavat ja epätavalliset kuvaustavat, kuten Hollywood-kerronnan sääntöjen rikkominen leikkauksessa, käsivarakuvaus, seepiafiltterin käyttö ja kuvan rakeisuus, kytkeytyvät kiinteästi sarjan teemoihin. Tämä on huomio, jota ei *Valtakunnan* tutkimuksessa ole nähdäkseni tarpeeksi painotettu: myös sarjan kerrontatavat saavat symbolisia merkityksiä.

1.4 Modernismi, symbolismi ja epätodelliset hukkuvat kaupungit

Valtakuntaa ja käsittelemiäni symbolistisia kaupunkikuvauksia yhdistää paitsi metonyyminen suhde yhteiskuntaan laajemmin myös niiden kuvaaman yhteiskunnan luonne. Richard Ellmannin ja Charles Feidelson Jr.:n mukaan modernismia leimaa Henry Jamesin sanoja mukaillen ”katastrofin mielikuvitus” (Ellmann & Feidelson Jr., 1965, vi). Modernistisia kaupunkirunoja Dionysos-myytin kautta lähestyvä Monroe K. Spears aistii ilmassa katastrofin lisäksi maailmanlopun: ”uraauurtavien modernien taiteilijoiden mielikuvituksella on tapana olla apokalyptinen; he näkevät, että päättymässä on yhden kulttuurisen aikakauden lisäksi kaikki muukin” (Spears 1970, 42). Spearsin mukaan apokalyptinen tunne on modernissa taiteessa niin voimakas, että se nousee myytin asemaan.

Modernismiin liitetty kriisintunto kiteytyy usein väkevimmän tapaan, jolla taiteilijat kuvaavat kaupunkia ja urbaania elämää. Desmond Hardingin mukaan modernistit hyökkäsivät kaupunkikuvauksillaan vastustamaan valistuksen käsitystä, jonka mukaan kaupunki oli edustanut ”järjen” voittoa ”luonnosta” (Harding 2003, 9). Kaupunki alkoi näyttäytyä outona ja synkkänä paikkana jo 1800-luvun puolivälin kirjallisuudessa, mistä esimerkkejä ovat vaikkapa Zolan pariisikuvaukset Hausmannisaation ajalta, kuten *L'Assomoir* (1877), sekä Charles Dickensin *Bleak House* vuodelta 1853. Huippuunsa kuvaustapa kehittyi kuitenkin 1900-luvun alussa. Vaikka aiempiakin kaupunkikuvauksia luonnehti toisinaan vieraantuneisuus, ne olivat Hardingin mukaan vähemmän sisäänpäinkääntyneitä. Siinä missä 1800-luvun kaupunkikuvauksissa käsiteltiin yksilön ulkopuolisuuden kokemuksia suhteessa jonkinlaiseen jaettuun, yhteiseen historiaan, 1900-luvulla koko ajatus historiallisesta jatkumosta korvautui historiattomuudella ja rikkonaisuudella. (Harding 2003, 11). Samankaltainen historiattomuuden ja irrallisuuden tuntu yhdistyy *Valtakunnassa* lääkäreiden edustamaan moderniin aikaan, jota luonnehtii pitkälle mennyt erikoistuneisuus ja yhteyksien katkeaminen menneisyyteen. Modernismin kriisintuntoon liittyy usein myös uskonnollisia sävyjä ja ajatus pelastuksesta (Spears 1970, 54), jotka saavat vastineensa *Valtakunnassa* etenkin sarjan paholaistematiikan ja Lillebror-hahmon kautta.

Vaikka vesi ja vedenpaisumus yhdistyvät käsittelemissäni teoksissa usein tuhoon tai kaaokseen, ne saavat myös hengellisiä, pelastukseen, virvoitukseen ja puhdistamiseen liittyviä merkityksiä. Etenkin *Valtakunnassa* vesitematiikkaan sisältyvät myös pesemisen ja valkaisemisen ympärille rakentuvat aiheet. Myös ”dionyysisessä” pohjavireessä, jonka Spears ja John Burt Foster Jr. (1981) lukevat modernismiin, voi nähdä temaattisen yhteyden vedenpaisumusteemaan. Etenkin *Peterburgissa*, *Autiossa maassa* ja *Valtakunnassa* vedenpaisumus yhdistyy samantapaiseen hallitsemattomuuteen, holtittomuuteen ja kaaokseen, jota Dionysos Nietzschen *Tragedian synnyssä* (*Die Geburt der*

Tragödie, 1872) sekä modernistisessä taiteessa usein edustaa. Käsittelemistäni kirjailijoista etenkin Andrei Belyi oli kiinnostunut Nietzscheä, ja *Tragedian synnyn* sekä *Peterburgin* välisiä monitahoisia intertekstuaalisia suhteita olen käsitellyt laajemmin seminaarityössäni (ks. Tenhola 2009). *Valtakunnan* yhteyksiä Dionysokseen ja Nietzscheen analysoin tarkemmin neljännessä pääluvussa vesitematiikan yhteydessä.

Modernismiin liittyvää epäjatkuvuuden kokemusta ja kuilua menneeseen ilmentää Spearsin mukaan toisinaan myös kerronnan katkoksellisuus. Sen lisäksi, että Alterin fantasmagorista kaupunkia on vaikea hahmottaa ja havainnot ovat subjektiivisia, myös kerronta on usein sekä fragmentaarista että ainakin osittain epäluotettavaa. Eksyttävyyden tunnetta luodaan esimerkiksi näkökulmien vaihteluilla, ja tiedostettu leikki toden ja epätoden, faktojen ja mielikuvituksen sekä näkyvän ja näkymättömän välisillä rajoilla on iso osa teosten symbolistista kerrontaa. Kaikissa käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa tarinan pohjana on olemassa oleva kaupunki. Teoksissa luetellaan paikannimiä, kuvataan henkilöhahmojen kulkemia reittejä, ja sivuille liitetään karttoja ja valokuvia olemassa olevista kaupungeista. Samalla kaupunki muuttuu kuitenkin oudoksi, ja kohdat, jotka liittävät kertomukset olemassa olevaan maailmaan, pikemminkin eksyttävät lukijaa. Myös *Valtakunnassa* kerrontaan yhdistyy ”dokumentaarisia” elementtejä, joiden suhde sarjan fiktiiviseen todellisuuteen on monimutkainen, kuten luvussa 3.2 analysoin. Olemassa olevan tapahtumapaikan rinnalle rakentuu epätodellinen vastine, jossa mielikuvitus sekoittuu todellisuuteen. Seuraavaksi esittelen lyhyesti *Valtakunnan* rinnalla analysoimani kaupunkikuvaukset.

Venäläisen symbolistin Andrei Belyin (oikealta nimeltään Boris Nikolajevitš Bugajev) *Peterburg* on romaani vuoden 1905 Venäjän vallankumouksen aikaisesta Pietarista. Ensimmäinen versio siitä julkaistiin osissa vuosina 1913–14, ensimmäinen uusittu versio vuonna 1916 ja viimeinen, niin kutsuttu berliiniläinen laitos, vuonna 1922. Venäjän kielen taitoni rajallisuuden vuoksi käytän lähteenäni pääasiallisesti Esa Adrianin suomennosta *Peterburg* (1968/1992), joka on tehty vuoden 1922 version pohjalta, sekä jossain määrin myös John E. Malmstadin ja Robert A. Maguiren vuonna 1978 ilmestynyttä englanninkielistä käännöstä *Petersburg*¹⁷, jonka kattavat loppuviitteet ovat olleet suureksi avuksi teoksen lukemattomien intertekstuaalisten, teosofisten, symbolististen, arkkitehtuuristen, mytologisten ja lingvististen viittausten ymmärtämisessä. Berliiniläinen laitos on muodostunut romaanin tunnetuimmaksi versioksi, ja käännökset pohjaavat pääosin siihen. Englanninkielisessä versiossa on säilytetty alkuperäisen berliiniläislaitoksen erikoinen, aukkoinen

¹⁷ Suomenkieliset lainaukset *Peterburgista* ovat Esa Adrianin suomentamia. Viitatessani *Peterburgin* suomenkieliseen käännökseen käytän teoksesta lyhennettä *P.* Englanninkielisestä käännöksestä käytän lyhennettä *Pb.*

typografia, joka suomennoksesta valitettavasti puuttuu. Englanninkielisen version sivuilta löytyy myös Pietarin kartta.

Peterburgin tapahtumat sijoittuvat vuoden 1905 vallankumouksen ajan Pietariin, jonka tuolloinen tilanne kumouksellisen liikehännän ja vanhan järjestyksen ristipaineessa on romaanin kantava teema. Teema toistuu paitsi juonen tasolla myös teoksen muodossa: intertekstuaaliset viittaukset vanhaan klassiseen venäläiseen kirjallisuuteen – esimerkiksi Aleksandr Puškiniin, Fjodor Dostojevskiin ja Nikolai Gogoliin – yhdistyvät kumoukselliseen, kaoottisia elementtejä sisältävään ja perinteisiä romaanin konventioita rikkovaan kerrontaan. Tarinan juoni keriyytyy noin 24 tunnin ympärille – aika, jonka kuluttua vallankumouksellisen Nikolai Apollonovitš Ableuhovin säilyttämä pommi on määrätty räjähtämään. Pommin toimittaa Nikolaille toinen vallankumouksellinen opiskelija, Aleksandr Ivanovitš Dudkin, provokaattori Lippantšenkon määräyksestä, ja Nikolain on määrä räjäyttää sillä isänsä, senaattori Apollon Apollonovitš Ableuhov. Samoin kuin *Valtakunnassa*, jossa ylilääkäri Helmer ja vanharouva Drusse edustavat ideologisia vastapareja, myös *Peterburgissa* Nikolai ja hänen isänsä ovat vastapooleja: Nikolaihin yhdistyy vallankumouksellisia teemoja, kun taas senaattori Apollon Apollonovitš edustaa vanhaa, keisarillista järjestystä ja valtaa – tosin, kuten *Valtakunnassakin*, kaikki sisältävät myös vastakohdakseen miellettäviä ominaisuuksia.

Peterburgissa romaanin tarina laajenee kuvaukseksi paitsi koko Pietarin kaupungista, myös Venäjästä ja lopulta koko universumin kohtalosta. Erilaiset fiktiiviset tekstit, myytit ja reaaliset historialliset tapahtumat limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa. *Peterburgissa* Pietarin kaupunki on jatkuvasti vahvasti tapahtumien taustalla ja tuntuu toisinaan vaikuttavan jopa henkilöhahmojen toimintaan sekä romaanin modernistiseen, symboleilla, äänneillä ja tyyleillä leikittelevään kerrontaan.

Vähintään yhtä vahva on kaupungin vaikutus tapahtumiin ja kerrontaan belgialaisen symbolistikirjailijan Georges Rodenbachin vuonna 1892 ilmestyneessä, valokuvilla kuvitetussa lyhytromaanissa *Kuollut Brügge* (*Bruges-la-morte*, suomennos ilmestynyt vuonna 1915¹⁸). Romaanin tapahtumapaikka on belgialainen Brugge, joka näyttäytyy romaanissa vastakohtana teollisen ajan urbaanille elämälle, symboloi Flanderin keskiajan loistavaa menneisyyttä ja edustaa rikasta mystiikkatraditiota, joka oli vuosisadan lopussa Bruggessa voimissaan. (Pudles 1992, 637.) Brugge oli siinä mielessä todellisuudessakin ”kuollut kaupunki” – millä nimellä Rodenbach kaupunkiin tuotannossaan usein viittaa – että 1200- ja 1300-luvuilla vilkkaana kaupan keskuksena ja

¹⁸ Käyttämäni suomennokset ovat kyseisestä Arvi A. Kariston vuonna 1915 julkaisemasta, Jalmari Saulin tekemästä käännöksestä. Käytän viittauksissa suomenkieliseen käännökseen lyhennettä *KB* ja viittauksissa ranskankieliseen alkutekstiin lyhennettä *B*.

satamakaupunkina toiminut kaupunki menetti valta-asemansa meren vetäytyessä ja kaupungin mereen liittäneen Zwin-kanavan liettyessä umpeen. (Emt, 641.) Varsinaisesti Brugge ei teoksen kirjoittamisen aikoihin ollut kuitenkaan kuollut, vaan siellä elettiin yhä modernimpaa elämää, kuten muissakin kaupungeissa. Ajatus ”kuolleesta kaupungista” oli siis pikemminkin romantisoitu kuva kuin kaupungin todellinen piirre.¹⁹ Meren elinvoimaan yhdistyviin merkityksiin sekä meren rannalla sijaitsevien kaupunkien symboliikkaan palaan tarkemmin neljännessä alaluvussa *Valtakunnan* vesisymboliikan yhteydessä.

Kuolleessa Brüggessa on tavallaan kaksi eri päähenkilöä: vaimonsa kuolemaa sureva Hugues Viane, joka on muuttanut leskeksi jäätyään Bruggeen, sekä – vähintäänkin metaforisesti – Bruggen kaupunki, jonka vertauskuvana koko tarinan voi nähdä. Siinä missä *Peterburgissa* kaupungin vaikutus kerrontaan jää lukijan pääteltäväksi, *Kuolleessa Brüggessä* kaupunki nostetaan romaanin tärkeimmäksi aiheeksi heti ”Alkulauseessa”, jossa kaupunkia luonnehditaan yhdeksi romaanin ”henkilöistä” (KB, 11). Symbolistisista vertauksista ja analogioista rakentuvan kertomuksen keskeinen yhtäläisyys vallitsee juuri kaupungin ja Huguesin kuolleen puolison välillä:

Kuolleen kaupungin tuli vastata kuollutta puolisoa. [--] Itse kaupunki, joka sekin oli ennen ollut kaunis ja rakastettu, tuli siten hänen ruumiillistuneeksi kaipauksekseen. Brügge oli hänen vainajansa. Ja hänen vainajansa oli Brügge. Kummankin kohtalot sulautuivat yhteen.” (KB, 24–25.)²⁰

Bruggen kaupungista tuleekin romaanissa kiinnostavampi ja moniulotteisempi taho kuin melko litteiksi jäävistä henkilöhahmoista tarinassa, jonka tapahtumat sijoittuvat muutaman viikon ajalle Bruggen kaupunkiin.

Kaupungin läsnäoloa vahvistavat romaanin sivuilla olevat mustavalkoiset valokuvavedokset kaupungista. James Gardnerin mukaan *Kuollut Brügge* oli ensimmäinen fiktiivinen kertomus, jonka kuvituksena käytettiin valokuvia (Gardner 2011). Ja vaikka *Kuollut Brügge* on julkaistu eri muodoissa useita kertoja ilmestymisensä jälkeen²¹, pariisilaisista J. Lévy and Co. ja Neurdein Frères -kuvapankeista peräisin olevat valokuvat jätettiin pois uusista painoksista aina vuoteen 1998 saakka, jolloin teos julkaistiin alkukielellään GF Flammarionin kautta. Tuolloin mukaan otettiin kaikki 35

¹⁹ Kaupungin romantisoitua ja idealisoitua luonnetta symbolistien mielissä kuvaa hyvin tapa, jolla Rodenbachin teksteistä inspiroitunut belgialainen symbolisti, kuvataiteilija Fernand Khnopff, suhtautui Pudlesin mukaan lapsuudenkaupunkiinsa: Muutettuaan pois Bruggesta Khnopff vältteli kaupungissa käymistä koko elämänsä. Ja kun hän kerran joutui pakon sanelemana palaamaan sinne vuonna 1906, hän tilasi juna-asemalta taksin suoraan määränpäähensä ja piti silmillään mustia laseja, jottei näkisi kaupungin modernia todellisuutta. (Pudles 1992, 640–641.)

²⁰ ”À l’épouse morte devait correspondre une ville morte. [--] La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s’unifiait en une destinée pareille.” (B, 66–69.)

²¹ Teoksen ovat julkaiseet muun muassa J. Antoine vuonna 1977, Flammarion vuonna 1978 ja Slatkine vuonna 1996.

alkuperäisvalokuvaa²², ja tämä on painos, jota käytän varsinaisena lähteenäni. Suomenkielisessä painoksessa mukana on samoja valokuvia kuin ranskalaisessa painoksessa, mutta huomattavasti vähemmän.²³ Romaanista on tullut eräänlainen valokuvaromaanien ”kuvitteellisen kaanonin kulmakivi”, kuten valokuvien roolia Rodenbachin romaanissa tutkinut Paul Edwards muotoilee (Edwards 2000, 71).²⁴

Kolmas käsittelemäni kaupunkikuvaus on T. S. Eliotin runo *Autio maa* (*The Waste Land*). Ensi kerran se ilmestyi vuonna 1922 Eliotin toimittamassa *The Criterion* -lehdessä – julkaisuvuosi oli siis sama kuin James Joyce *Ulysses*ella ja Andrei Belyin *Peterburgin* berliiniläisellä laitoksella. *Autio maa* on Eliotin ensimmäisiä pitkiä runoja²⁵ ja Yhdysvalloista Englantiin muuttanut Eliot nousi sen sekä sitä seuranneen *Ontot miehet* (*The Hollow Men*, 1925) -runojen myötä julkisuuteen ensimmäisen maailmansodan jälkeisen kansallisen näköalattomuuden ja pettymyksen kuvaajana (Frye 1966, 3). Samoin kuin *Peterburgin*, *Kuolleen Brüggen* ja *Valtakunnan*, myös *Aution maan* voikin nähdä kuvaavan sekä kansallista ja paikallista tilannetta että laajempia, kansainvälisiä ilmiöitä.

Runo on tunnettu myös vaikeudestaan. Se on fragmentaarinen ja täynnä monikerroksisia intertekstuaalisia viittauksia sekä kaunokirjallisuuteen että oman aikansa teoreettiseen tutkimuskirjallisuuteen. Tärkeimpiä viimeksi mainituista ovat James George Frazerin vuosien 1890–1915 välillä julkaistu uskontotutkimus *The Golden Bough* sekä James Westinin *From Ritual to Romance* -tutkimus vuodelta 1920, jotka Eliot mainitsee runon alaviitteissä sen symboliikan keskeisinä innoittajina ja avaajina. Samoin kuin *Peterburgin* viittaukset, myös *Aution maan* intertekstuaaliset haarat kurottuvat yhtä lailla kulttuurilliseen lähimenneisyyteen kuin ikivanhoihin myytteihinkin aina *Raamattuun*, *Gilgamešhiin* ja antiikin myyttisiin tarinoihin asti. Richard Wagnerin *Tristanin ja Isolden* sekä William Shakespearen *Myrskyn* (*The Tempest*, n. 1610–11) meret sulautuvat vedeksi, jonka äärellä kalastajakuningas kalastaa Graalin taruista ja hedelmällisyysuskonnoista tutun

²² Tiedot Flammarionin painoksen esipuheesta.

²³ Suomessa on julkaistu myös osin piirroskuvitettu laitos. En kuitenkaan ota sitä lähteekseni tässä tutkimuksessa, sillä piirroskuvat eivät sisälly alkuperäiseen ranskankieliseen laitokseen.

²⁴ Rodenbachin romaanin pohjalta on tehty myös lukuisia muita teoksia. Rodenbach kirjoitti *Kuolleesta Brüggestä* pienoisenäytelmän nimeltä *Le Mirage*, josta venäläinen elokuvaohjaaja Jevgeni Bauer ohjasi elokuvan *Harhakuvia* (*Grezi*) vuonna 1915. Erich Wolfgang Korngold on tehnyt romaanin pohjalta oopperan *Die tote Stadt* (1920), Roland Verhavert elokuvan *Brugge, die stille* (1981). Myös Hitchcockin elokuvalla *Vertigo* (1958) on paljon yhtäläisyyksiä Rodenbachin romaanin kanssa, vaikka tarkasti ei voikaan tietää, tunsiko Hitchcock Korngoldin tai Rodenbachin teoksia. *Vertigon* pohjana on Thomas Narcejacin rikosromaanin *D'Entre les morts* vuodelta 1954, jossa on paljon yhteneväisyyksiä Rodenbachin romaaniin (Myers 2014, 20). Myös Martin McDonaghin elokuva *Kukkoilijat* (*In Bruges*, 2007) on saanut vaikutteita tavoista, joilla Rodenbach kaupungin esittää. ”Brugge-myytin” ja Venetsian kaupunkiin liitetyn mytologian yhteyksistä kyseiseen elokuvaan ks. Irina Melnikovan (2013) artikkeli ”(In)visible Bruges by Martin McDonagh.” *Journal of European Studies* 43. 44–59.

²⁵ 434 riviin lyhennetyn runon roimassa editointiprosessissa merkittävä rooli oli Eliotin läheisellä kollegalla, imagistisen runosuuntauksen perustajalla Ezra Poundilla (Frye 1966, 3).

kalastajakuninkaan kanssa. Baudelairin moderni kaupunki, ”epätodellinen kaupunki”, on samalla Danten *Jumalaisen näytelmän* (*La divina commedia*, 1321) Helvetti ja hedelmätön maa, joka puolestaan Graalin legendassa ja kalastajakuningasmyyteissä liittyy kuninkaan, luonnon ja koko yhteiskunnan elinvoiman ja viriiliyden nuupahtamiseen. Ominaista runolle on, että yksittäiset viittaukset yhtyvät usein laajaan merkitysjoukkoon, missä ne alkavat keskustella toistensa kanssa ja synnyttää jälleen lisää merkityksiä. Tässä ne muistuttavat siis myös tapaa, joilla *Peterburgin* ja *Valtakunnan* viittaukset toimivat. Stead näkee, että lukuisat viittaukset ovat osa runon symbolistista luonnetta ja että niiden suhteen voi olla jopa parempi, mitä vähemmän lukija niiden alkuperästä tietää: ne ovat kuin maagisia loitsuja, joiden sanat ja konteksti luovat oman todellisuutensa. (Stead 1986, 96.)

Autio maa on yksi tunnetuimmista modernistisista kaupunkikuvauksista, ja runon aikanaan radikaalin muodon on usein nähty ilmentävän elämää hajanaisissa ja kaoottisissa suurkaupungeissa. Esimerkiksi Julian Wolfreysin mukaan runossa Lontooseen liitetyt ominaisuudet – epäloogisuus, käsittämättömyys ja paradoksaalisuus – juontuvat todellisen Lontoon luonteesta itsestään (Wolfreys 2007, 192). Robert Alter mainitsee Gustave Flaubertin *Sydämen oppivuodet* -romaanin (*L'éducation sentimentale*, 1869) Pariisi-kuvausta käsitellessään Walter Benjaminin käsitteen ”esteettinen shokki”, jossa todellisuus pilkkoutuu yksittäisiksi, ohikiitäviksi havainnoiksi: ”Tämän liikenteen läpi liikkuminen aiheuttaa yksilölle shokkeja ja törmäyksiä. Vaarallisissa risteyskohdissa hermoimpulssit virtaavat hänen lävitseen kuin patterista tuleva energia”²⁶ (Benjamin 1927–1940/1999, 177). Ajatus fragmentaarisista havainnoista on osa fantasmagorista kaupungin hahmottamista sellaisena kuin myös Alter sen näkee (Alter 2005, 30), ja se kuvaa oivallisesti myös *Autiota maata*, jonka todellisuus rakentuu paloista ja yleisvaikutelma on kautta linjan hajanainen. Ajat, paikat ja puhujat sekoittuvat, ja lopputulos muistuttaa runon keskeistä, usein lainattua katkelmaa ”Sinä et osaa vastata, et arvata, sillä sinä tunnet vain joukon kuvia”²⁷ (*A*, 83).

Viitteet lisättiin *Autioon maahan* kun runo painettiin ensimmäistä kertaa kirjaksi (Thormählen 1978, 14). Vaikka viitteet ovat herättäneet keskustelua lähes yhtä paljon kuin itse runo, niitä on kohdeltu yleensä todellisen T. S. Eliotin merkintöinä, joiden tehtävä on auttaa lukijaa paikantamaan teoksen lukuisat viittaukset, ei niinkään yhtenä runon kertojaäänistä ja aktiivisena merkitysten rakentajana. Luen niitä kuitenkin olennaisena osana itse runoa hieman samaan tapaan kuin Vladimir Nabokovin

²⁶ Suomennos K. T. Kaikki tutkimuskirjallisuuden suomennokset ovat omiani, ellei toisin mainita.

²⁷ ”You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images” (*W*, 29–30). Kaikki *Aution maan* suomennokset ovat Lauri Viljasen käsialaa. Käytän runon suomennokseen viitatessani lyhennettä *A* ja alkukieliseen runoon viitatessani lyhennettä *W*.

teoksessa *Pale Fire* (1962) runoon liittyviä viitteitä, jotka ovat olennainen osa runosta ja sen reunamerkinnoita muodostuvaa romaania. Erityisen kiinnostavia ne ovat siksi, että toisinaan ne pikemminkin hämmentävät lukijaa kuin selittävät, mitä käsittelen enemmän luvussa 3.1.1. Jossain määrin ne toimivat siis samalla tavalla kuin muiden käsittelemieni teosten vähemmän fiktiivisiltä vaikuttavat osiot – *Peterburgin* kartat, *Kuolleen Brüggen* valokuvat ja *Valtakunnan* otokset todellisesta sairaalasta – jotka kaikki luovat yhteyksiä fiktiivisen teoksen ja tosimaailman välille, mutta myös hämmentävät teoksen vastaanottajaa ja muuttavat viittaamansa tosimaailman osaksi fantasmagorista todellisuuttaan.

Valtakunta ja käsittelemäni kaupunkikuvaukset ovat kaikki itsessään laajoja, intertekstuaalisia teoksia, jotka asettavat haasteita tulkitsijalle. Toisaalta juuri siksi niiden lukeminen rinnakkain voi olla hedelmällistä. Vaikka se lisää tekstien määrää, se myös rajaa tulkinnan yhteisiin teemoihin ja symboleihin. Keskeinen käsite työssäni on jo mainittu monilähteisyys, joka liittyy paitsi intertekstuaalisen symbolin ja mytologeeman käsitteisiin, myös Mikhail Iampolskin ajatukseen elokuvallisista hieroglyfeistä: kaikissa yhteen tekstikohtaan tiivistyy lukuisia eri merkityksiä, jotka kommunikoivat toistensa kanssa. Seuraavassa luvussa määrittelen käyttämäni keskeiset intertekstuaalisuuden teoriaan liittyvät käsitteet ja kartoitan, mihin lähestymistapani teoriakentällä asettuu. Luvussa 3 siirryn tutkimaan epätodellisen kaupungin teemaa yksittäisten kaupunkikuvausten analyysin kautta ja osoitan, miten epätodellisen kaupungin teema toteutuu niissä kaikissa omilla, mutta myös yllättävän samanlaisilla tavoilla. Ne luovat pohjaa *Valtakunnan* analyysille luvuissa 3.2 ja 4. Luvussa 3.2 havainnollistan ensin yhteneväisyyksiä *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten tilankuvauksessa ja todellisuuden rakentumisessa sekä analysoin epätodellisen kaupungin teeman ja siihen kytkeytyvien, säähän liittyvien intertekstuaalisten symbolien – sumun ja tuulen – varioitumista *Valtakunnassa*. Neljännessä pääluvussa käsittelen hukkuvan kaupungin teemaa sekä *Valtakunnassa* että kaupunkikuvauksissa. Tällöin palaan teorialuvussa esittelemiini mytologeeman ja hieroglyfin käsitteisiin sekä keskityn analysoimaan televisiosarjan keskeisten symbolien lisäksi myös muutamia yksittäisiä kohtauksia, jotka havainnollistavat erityisen hyvin sarjan tapaa rakentaa merkityksiä. Erityistä *Valtakunnassa* on nimenomaan se, että vaikka tarina tuntuu ajoittain kaoottiselta ja vaikuttaa olevan täynnä irrationaalisia ja outoja elementtejä, kohtauksia ja repliikkejä, sarjaa leimaa myös tunne siitä, että ne kaikki liittyvät jollain tavalla toisiinsa. Katsoja alkaa luoda mielessään yhteyksiä eri elementtien, kerrontakeinojen ja symbolien välille samaan tapaan, jolla rouva Drusse yrittää saada selvää aaveiden fragmentaarisista viesteistä. Ja salapoliisityö osoittautuu palkitsevaksi tehtäväksi.

2 Menneisyyden äänet sairaalan käytävillä

Morituri te salutant. Gloria in tabula mors.
One, two, three, four, five, six, seven, eight.
La di da di. La di da di.
R-E-C-T-U-M RECTUM.
V, teemamusiikki

2.1 Moniääninen *Valtakunta*

Valtakunta on monella tasolla varsin monista äänistä rakentuva teos. Siinä voi nähdä samantapaista polyfoniaa, jolla Mihail Bahtin luonnehti Fjodr Dostojevskin romaaneja, sillä sarjan henkilöhahmot edustavat selvästi tiettyjä erilaisia puhe- ja ajattelutapoja. Bahtin näki teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (*Problemy poëtiki Dostojevskogo*, 1963) Dostojevskin romaanien henkilöhahmojen ilmentävän kaikkeen kieleen aina jo sisältyvää dialogisuutta ja ideologista moniäänisyyttä sekä ilmaisevan jotain tiettyä ideologiaa, näkemystä tai maailmankuvaa (esim. Allen 2000, 21–22). *Valtakunnan* henkilöhahmojen eriävät – ja osin karrikoidut – maailmankuvat, ideologiat ja niitä ilmentävät puhettavat kulminoituvat etenkin ylilääkäri Stig Helmerin ja rouva Drussen vastakkaisiin ajatusmaailmoihin. Konkreettisimmillaan ero kuuluu henkilöhahmojen puhumassa kielessä. Ruotsista Tanskaan muuttanut Helmer kieltäytyy systemaattisesti puhumasta tanskaa ja artikuloi sen sijaan huolellisesti ruotsiaan; vaikka Helmerin kerrotaan muuttaneen Tanskaan Etelä-Ruotsissa sijaitsevasta Lundista, puheessa ei kuulu skånelaisia kurkkuärriä, jotka ovat tyypillisiä myös tanskan kielelle. Helmerin hoitovirheestä aivovaurion saaneen Monan äiti puolestaan kieltäytyy ymmärtämästä ruotsia. Ruotsista muodostuukin sarjassa tunteettoman ylirationaalisuuden kieli, siinä missä tanska edustaa Helmerin mielessä koko maan kykenemättömyyttä pitää yllä hierarkioita ja järjestystä. Kuvaava on etenkin sarjan ensimmäisen jakson aamupalaverikohtaus, jossa Helmer tuhahtaa kalliista aivokuvauksesta kuullessaan: ”löytyykö teidän kielestänne edes sanaa budjettivastuu? Pitääkö se tavata, B, U, D...”²⁸ (V, E1;10:29).

Myös elokuvakerronta itsessään on toisinaan nähty moniäänisenä muotona, kuten Henry Bacon esittää väitöskirjassaan. Baconin mukaan elokuvan voi ajatella olevan vielä romaaniakin dialogisempi muoto, sillä elokuvan monimediallisuus mahdollistaa monenlaiset näkökulmanvaihtelut, ja jo henkilöhahmojen pohjautuminen näyttelijöihin tuo mukanaan dialogisia

²⁸ ”Finns det överhuvudtaget ordet budjetansvar på ert språk? Ska jag bokstavera, B, U, D...”

piirteitä (Bacon 1994, 49–50). Kiinnostavaa *Valtakunnan* moniäänisyyden kohdalla on kuitenkin se, että siinä on paljon samaa käsittelemieni symbolististen teosten kanssa. Kuten *Peterburgissa*, jossa henkilöhahmojen edustamat ideologiat ovat tärkeä osa teoksen symbolistista maailmankuvaa, myös *Valtakunnassa* henkilöhahmot ovat lähes karrikoidusti erilaisten ajattelutapojen kantajia. Tämä ei sinänsä ole vain symbolististen teosten ominaisuus: niin televisiosarjoissa kuin kirjallisuudessaakin henkilöhahmot edustavat usein enemmän tai vähemmän tietynlaisia ajattelutapoja tai elämänasenteita. *Valtakunnassa* ja *Peterburgissa* tämä toteutuu kuitenkin vahvemmin, sillä vastakkainasettelut hallitsevat molemmissa teoksissa koko fiktiivistä maailmaa ja toimivat pitkälti sen symboliikan perusteina.

Valtakunta on symbolististen kaupunkikuvausten lailla moniääninen myös siinä mielessä, että siinäkin ammennetaan lukuisista eri kerrontaperinteistä, tyyliuunnista ja teoksista. Kaupunkikuvauksissa tämä näkyy vahvimmin *Peterburgissa* ja *Autiossa maassa*, joissa aiemmin kirjoitetut teokset ja tavat kuvata kaupunkia otetaan käyttöön uudelleen varioiden ja etenkin *Peterburgin* kohdalla myös parodioiden. Esimerkiksi *Peterburgin* tavan tehdä henkilöhahmoistaan naamiomaisia piirteiden ja ominaisuuksien kantajia (ks. Pesonen 1987, 159), voi nähdä olevan osaltaan viittaus juuri Dostojevskin pietarilaisiin henkilöhahmoihin. Sarjan dialogisuus bahtinilaisessa mielessä jää tutkimuksessani taka-alalle, kun taas etualalle nousee *Valtakunnan* intertekstuaalinen moniäänisyys ja sarjan tapa ammentaa eri kerrontaperinteistä. Koska intertekstuaalisuus ja viittaavuus ovat sarjan koko kerronnan kannalta olennaisia piirteitä, käsittelen aluksi lyhyesti sarjan viittauskohteiden moninaisuutta. Sen jälkeen jatkan *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välisiin suhteisiin tienviittanani intertekstuaalisuuden teorial.

Valtakunta ammentaa paitsi vanhoista ja uudemmissa kuvataiteen ja kirjallisuuden tyyliuunnista, kuten symbolismista, sosiaalisesta realismista, trillereistä, melodraamasta ja kummitustarinoista myös eri ilmaisumuodoista ja medioista, kuten elokuvasta, televisiosarjoista ja kirjallisuudesta (esim. Agger 1997, 3). Paikannettavimpia ovat selvät viittaukset muihin audiovisuaalisiin teoksiin. Stanley Kubrikin vuonna 1980 tekemästä Stephen King -filmatisoinnista *Hohto* (*Shining*) muistuttaa punainen neste, joka vyöryy prologin lopussa ”Riget” -tekstin halkeamista katsojaa kohden kuin veri *Hohdon* Overlook-hotellin hissikuilusta. Myös sairaalarakennuksen arkkitehtuuri muistuttaa *Hohdon* hotellia sokkeloisine käytävineen ja kerroksineen, ja molemmissa teoksissa tapahtumapaikan tilallista logiikkaa hämärretään tietoisesti kameratyöskentelyllä ja kuvaustavoilla.²⁹ Lars von Trier on itse

²⁹ Katsojaa kohti tulvivan veren symboliikka on *Hohdossa* ja *Valtakunnassa* samankaltainen: Overlook-hotellin hissikuilusta katsojaa kohti tulviva veri vertautuu sekä hotellin hurmeeseen lähihistoriaan (kirvesmurhat) että traumaattiseen menneisyyteen, sillä hotelli on rakennettu vanhan intiaanien hautausmaan päälle. Myös *Valtakunnassa*

kertonut ottaneensa *Valtakunnan* tilan rakentamisessa vaikutteita myös ranskalaisesta neliosaisesta minisarjasta *Belphégor ou le Fantôme du Louvre* (1965), jonka kummitustarina sijoittuu sokkeloiseen, eri huoneista ja kerroksista koostuvaan Louvre-museoon (Schepelern 1997, 182).

Valtakuntaan on otettu vaikutteita myös yhdysvaltalaisesta rikossarjasta *Homicide – pelon kadut* (*Homicide: Life on the Street*, 1993–1999). Paul Attanasion luoman sarjan yhdessä jaksossa nähdään samantapainen okkultistinen kummitustarina tapetusta pikkutyöstä kuin *Valtakunnassa* (Schepelern 1997, 186). Lisäksi *Homicidesta* muistuttaa *Valtakunnan* käsivarakuvaus ja klassisia elokuvakerronnan sääntöjä rikkova leikkaustapa, johon palaan tarkemmin kolmannessa pääluvussa. *Valtakunnassa* on samankaltaisuuksia myös muihin sairaalasairaalarjoihin nähden. Alkutekstiosion rytmikkäästi vaihtuvat kuvat, joissa esitellään nopeasti sarjan keskeiset henkilöt ja näyttelijöiden nimet, tuovat mieleen etenkin yhdysvaltalaiset sairaalasarjat, kuten *Teho-osaston* (*E. R.*, 1994–2009) sekä *Chicagon lääkärit* (*Chicago Hope*, 1994–2000). Molemmat sarjat nähtiin televisiossa ensimmäisen kerran samana vuonna *Valtakunnan* ensimmäisen tuotantokauden kanssa. Glen Creeberin mukaan *Valtakunnassa* on otettu vaikutteita *Hill Street Bluesin* (1981–1987) kaltaisista sarjoista, joissa yhdisteltiin lukuisia eri juonilankoja, teemoja ja henkilöahmoja – kerrontatyyli, jota Robin Nelson on kutsunut ”joustokerronnaksi” (flexi-narrative) (Creeber 2002, 389). *Valtakunnan* kerronnan voikin nähdä kuvainnollisesti joustinneuleena, jossa langat punoutuvat toisiinsa muodostaen laajempia temaattisia kuvioita.

Valtakunnan alkujakso, joka jakautuu sairaalan myyttistä historiaa kuvaavaan prologiin ja sairaalasarjoille tyypilliseen nopeatempoiseen alkutekstiosioon, luonnehtii myös hyvin itse sarjaa, jossa kauhu- ja kummitustarinaelementit yhdistyvät draamaan ja jännitykseen. Creeberin mukaan kaksiosainen alkuosio heijastaa sarjassa esitettyä kontrastia sairaalan haudatun, orgaanisena ja ikiaikaisena näyttäytyvän historian sekä ylirationaalisen nykyisyyden välillä (emt., 391). Tämä kasvaa sarjassa myös laajemmiksi vastakkainasetteluiksi kaaoksen ja järjestyksen sekä hulluuden ja järjellisyyden välillä. Edellä mainittujen tyylien lisäksi *Valtakunnassa* yhdistellään muun muassa splatter-elokuvista ja dokumenttielokuvista tuttuja elementtejä.

Sarjan tapa viitata eri genreihin on kuitenkin usein oudoksi tekevä ja parodinen. Esimerkiksi Joachim Holbekin säveltämä teemamusiikki muistuttaa intensiivisyydessään ja rytmisyydessään paljon James

veden/veren voi tulkita symboloivan tukahdutettujen traumojen paluuta. Viittauksena *Hohtoon* voi nähdä myös sen, että juuri hissistä muodostuu *Valtakunnassa* tärkeä vertauskuvallinen elementti. *Hohdon* hotellin arkkitehtuuriin liittyviä mahdottomuuksia käsitellään kiinnostavasti esimerkiksi Rodney Ascherin dokumenttielokuvassa *Room 327* (2012), joka muutamien kiinnostavien huomioiden ohella tarjoaa myös hatarasti perusteltuja ja päähkähulluja teorioita *Hohdon* piilomerkityksistä.

Newton Howardin *Teho-osastoon* säveltämää alkumusiikkia, mutta *Valtakunnan* epäselvillä latinankielisillä sanoilla sanoitettu kuorolaulu luo osioon koomisen, keskiaikaista mystiikkaa tai jopa 1990-luvun goottimusiikkia parodioivan sävyn.³⁰ Tämä on tyypillistä *Valtakunnalle*: sarja lainaa elementtejä monista genreistä ja kerrontatavoista, mutta yhdistelee niitä toisiinsa niin, että lopputulos alkaa vaikuttaa jossain määrin koomiselta. *Valtakunta* onkin pikemmin lajityypeillä leikittelevä ja niitä parodioiva genrehybridi kuin minkään varsinaisen lajityypin edustaja. Lisäksi sarja on huomattavan itsetietoinen ja viittaa muiden teosten lisäksi usein myös itseensä.

Jokaisen jakson päätteeksi siirrytään metatasolle, kun lopputekstejä edeltävässä epilogissa von Trier kommentoi nähdyn episodin tapahtumia samettiverhojen edessä. Jaksossa voi nähdä samankaltaisuuksia David Lynchin vuosina 1990–1991 ilmestyneen draamaa, kauhua, surrealistisia elementtejä ja unenomaista tunnelmaa yhdistelevän *Twin Peaks* -sarjan ”punaisen huoneen” kanssa, sillä senkin tunnistettavin piirre olivat juuri raskaat, teatterin esirippua muistuttavat samettiverhot. Tosin *Valtakunnan* verhot ovat pikemminkin ruskeat kuin punaiset, mutta von Trierin tyylin puhua arvoituksellisilla lauseilla voi nähdä muistuttavan jossain määrin *Twin Peaksin* unenomaisesta, punaisilla verhoilla rajatusta tilasta. Lars von Trier on itse kertonut viittaavansa epilogiella myös *Alfred Hitchcock Presents* -televisiosarjaan (1955–1962), jossa Hitchcock esitteli jokaisen jakson astumalla itse kameran eteen (esim. Thorsen 2010, 221; Schepelern 1997, 188). Hitchcockin esittelyistä osa kuvattiin sarjan jaksojen lavasteissa, mikä muistutti katsojaa siitä, että nähtävät tapahtumat ovat illuusiota. Myös von Trier tuo epilogiissa kameran eteen sarjassa käytettyä rekvisiittaa. Leikistä toden ja illuusion sekä tiedon ja uskon välillä tulee yksi *Valtakunnan* keskeisimmistä teemoista, mitä käsittelen tarkemmin kolmannessa pääluvussa.

³⁰ Alkutekstien taustalla kuuluvan laulun sanoista on vaikea saada selvää. Gunhild Aggerin mukaan ne kuuluvat seuraavasti:

Spe-cu-lum et cetera. (Umph!)

A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.

Læg ti læs kul i to rum. (Umph!)

Mo-ri-tu-ri te salutant.

Glo-ri-a in ta-bu-la mors.

One, two, three, four, five, six, se-ven.

La di da di. La di da di.

R-E-C-T-U-M RECTUM.

A-ve fer-rum, spes u-ni-ca.

Mo-ri-tu-ri te sa-lu-tant.

Glo-ri-a in ta-bu-la mors.

R-E-C-T-U-M Rectum.

Kuoro 1: Everybody's [sic] down for a pound of flesh.

Kuoro 2: Oh, death where is thy sting? Oh, death where is thy blessed sting? (Agger 1997, viite 12)

Monet yllämainituista yhteyksistä esimerkiksi elokuvaan tai muihin televisiosarjoihin ovat paikannettavissa yksiselitteisemmin kuin sarjan suhde kaunokirjalliseen symbolismiin. Kaupunkikuvausten valitseminen *Valtakunnan* vertailukohdaksi ja etenkin suhteen nimeäminen intertekstuaaliseksi on tehtävä varoen jo siksi, että intertekstuaalisuus terminä on käsitetty ja määritelty niin monella tavalla. Näen kuitenkin, että sarjan teemoissa ja kerronnassa on paljon piirteitä, joiden analysoiminen on hedelmällistä nimenomaan modernismin ja symbolismin kontekstissa. Menneisyys, joka sarjassa palaa, ajoittuu vuosisadan vaihteeseen – symbolismin kultakauteen. Itse Rigshospitalet perustettiin sarjassa vuonna 1910, ja sairaalan muistiin jätkäneet tapahtumat, kuten Mary-tytön kuolema, tapahtuivat vuonna 1919. Sarjasta löytyy lisäksi suurempia viittauksia vuosisadan vaihteeseen, kuten Friedrich Nietzscheen, jonka ajatukset olivat suosittuja myös symbolistien keskuudessa. Edellä mainitut asiat eivät nähdäkseni ole sattumaa, sillä yhteyksiä vuosisadan vaihteen taiteeseen voi nähdä paitsi sarjan keskeisissä aiheissa ja teemoissa myös kerrontatavoissa, kuten pääluvuissa 3. ja 4. esitän. Seuraavassa alaluvussa paikannan oman lähestymistapani tekstien välisten suhteiden tutkimuskentälle.

2.2 Pohjan tunnustelua – subteksti konstruktiona, intertekstuaalisuus muistamisena

Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa ja käsitteen käytössä on havaittavassa kaksi haaraa. Toinen on jälkistrukturalistinen käsitys tekstistä verkostona tai Julia Kristevan termien ”mosaiikkina”, jolloin jokainen teksti on aina jo intertekstuaalinen: teksti sisällyttää itseensä aina myös muita tekstejä, ja teksteissä käydään aina vuoropuhelua kirjoittajan, lukijan ja muiden tekstien välillä (Kristeva 1966/1986, 37). Kristeva peräänkuulutti ajatusta intertekstuaalisuudesta laajempaan ilmiönä kuin ”lähteiden” metsästämisenä. Ajatusta ovat kehittäneet jälkistrukturalistiset tutkijat kuten Roland Barthes. Heidän hengessään esimerkiksi Jonathan Culler on pyrkinyt palauttamaan intertekstuaalisuuden käsitteen laajempaan määritelmäänsä kaikkien luettavissa ja ymmärrettävissä olevien tekstien ominaisuuksi.³¹ Toisaalta kirjallisuustieteellisissä tekstianalyseissa termiä on pyritty rajaamaan käyttökelpoisemmaksi yksittäisten tekstien välisten vaikutussuhteiden analysoinnin tarpeisiin, mikä on johtanut myös kiistoihin terminologiasta. Esimerkiksi Laurent Jenny

³¹ Jonathan Culler kritisoi Kristevaa siitä, ettei tämäkään salli intertekstuaalisuutta havainnollistavissa esimerkeissään rajattomia tekstien välisiä vaikutussuhteita, vaan teoria implikoi mahdollisten toisten diskurssien olevan jäljitettävissä tekstistä: ”Kyse ei ole siitä, että nuo kysymykset eivät olisi kiinnostavia tai merkittäviä. Mutta tilanne, jossa lähteet voi paikantaa sellaisella tarkkuudella, ei voi toimia intertekstuaalisuuden kuvailemisen paradigmat – jos siis intertekstuaalisuus ymmärretään yleisenä diskursiivisena tilana, joka tekee tekstistä ymmärrettävän” (Culler 1981, 106).

on ehdottanut termiä intertekstuaalisuus käytettäväksi vain, kun tekstissä on löydettävissä elementtejä sitä aiemmin kirjoitetuista teksteistä,³² ja Gérard Genetten *Palimpsestes*-teoksessaan (1982) kehitelemässä yksityiskohtaisessa termistössä intertekstuaalisuus rajautuu tekstien välisiksi näytettävissä oleviksi suhteiksi, laajempien tekstien välisten suhteiden saadessa nimen *transtekstuaalisuus*.

Suomessa terminologiassa lähempänä Kristevan näkemystä on Mikko Keskinen, joka on ehdottanut, ettei termiä intertekstuaalisuus käytettäisi lainkaan esimerkiksi alluusioiden tutkimuksessa: ”Toki intertekstuaalisuuden voi ymmärtää olevan kattokäsite kaikelle tekstien välisten suhteiden tutkimukselle, olipa se sitten skemaattista alluusioiden jäljittämistä tai ’vapaata’ ristiinluentaa. Paradigmaeron takia subtekstisyys ja intertekstuaalisuus olisi mielestäni kuitenkin syytä pitää omien termiensä alaisuudessa” (Keskinen 1996, 46, viite 2). Subtekstisyys on Keskiselle esimerkki intertekstuaalisuuden teoriassa käytetyistä termeistä, joihin sisältyy oletus analysoitavien tekstien spatiotemporaalisesta suhteesta (emt., 35): aiemmin kirjoitettu teksti on jollain tavalla kätkeytyä sitä myöhemmin kirjoitettuun tekstiin. Subteksti – termi, jota itsekin tutkimuksessani käytän ja johon palaan tämän luvun lopulla – on siirtynyt kirjallisuustieteeseen alun perin slavistiikasta. Suomessa sitä on tehnyt tunnetuksi etenkin Pekka Tammi esitellessään Kiril Taranovskin tutkimuksia liittyen Osip Mandelštamin runoissa esiintyviin sitaatteihin ja alluusiuihin. Taranovski itse määrittelee subtekstin ”jo olemassa olevaksi tekstiksi (tai joukoksi tekstejä), joka tulee esiin [reflected in] uudessa tekstissä” (Tammi 1991, 66).

Robert Kiely sen sijan peräänkuuluttaa intertekstuaalisia lukemistapoja, jotka eivät olisi sidottuja esimerkiksi tekstien kronologiseen järjestykseen tai vaikutussuhteen mahdollisuuteen tekijän kannalta. Näin varhaisempia tekstejä voitaisiin tulkita myös myöhemmin tulleiden valossa, mitä Kiely itse tekeekin lukiessaan 1800-luvulla kirjoitettuja romaaneita ”tietoisesti anakronisesti” postmodernin fiktion linssien läpi. (Kiely 1993, 5.) Anna Makkonen puolestaan nostaa artikkelissaan ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” esiin Owen Millerin huolen siitä, katoaako tulkinnoilta pohja, jos kronologia ei ole edellytys intertekstuaaliselle suhteelle: ”... jos kronologiasta luovutaan, on vaikea tehdä eroa intertekstuaalisen suhteen ja yleisen temaattisen samankaltaisuuden välille” (Makkonen 1991, 23).

Nämä kaksi intertekstuaalisuuden lajia – dialogisuus kaikkien tekstien ominaisuutena ja toisaalta allusiivisuus ja sitaattisuus – onkin syytä pystyä erottamaan toisistaan. Jälkistrukturalistien

³² Jenny, Laurent (1976): ”La Stratégie de la forme.” *Poétique* 27. 257–281. Viitattu teoksessa Iampolski 1998, 36.

tavoitteena oli tulla tietoiseksi kaikkien tekstien ja merkitysten rakentuneesta tai rakennetusta luonteesta sekä teksteissä kamppailevista ideologioista. Poliittisiakin sävyjä saava tehtävä ei tähdännyt ensisijaisesti yksittäisten tekstien tulkintaan, vaan esimerkiksi Barthesin mukaan lukijan osa on merkitysten tavoittelun sijaan etsiä tekstistä kohtia, joissa intertekstuaalisuus ”räjäyttää” tekstin merkityksellisyyden (*signifiance*) (Juntunen 2012, 13).

Esimerkiksi Gregory Machacek ja Michael Riffaterre ovat pyrkineet selventämään terminologista erottamalla toisistaan kaksi intertekstuaalisuuden lajia, jotka esimerkiksi Cullerin ja Keskisen kirjoituksissa asettuvat vastakkain. Machacek erottaa toisistaan *diakronisen* intertekstuaalisuuden, eli tekstin selvät viittaukset johonkin toiseen tekstiin, sekä *synkronisen* intertekstuaalisuuden, joka käsittää tekstit poststrukturalistien tapaan kenttämaisina ja intertekstuaalisuuden kaikkien tekstien ominaisuutena. Machacek katsoo, että suhtautumistavat eivät sulje toisiaan pois, vaan että esimerkiksi alluusioiden tutkiminen hyötyy siitä, että tekstiä ja viittauksia voi tarkastella tulkintahetken kulttuurisen kontekstin huomioon ottaen (Machacek 2007, 531–535). Myös Riffaterre pitää kiinni intertekstuaalisuudesta kattokäsitteenä. Hän näkee intertekstin tekstijoukkona, jonka lukija voi perustellusti liittää lukemaansa tekstiin, ja tämä joukko on potentiaalisesti rajaton: ”Teoriassa se voi kehittyä ikuisesti lukijan kulttuurisen tason myötä; se laajenee, kun tämän lukema materiaali lisääntyy ja kun julkaistaan lisää tekstejä, jotka voidaan liittää samaan, assosiatiivisia muistoja synnyttävään alkuhetkeen” (Riffaterre 1980, 626). Riffaterre pohjaa siis käsitystään interteksteistä lukijan muistiin samaan tapaan kuin elokuvan intertekstuaalisuutta tutkinut Mikhail Iampolski, jonka näkemyksiin palaan edempänä. Machacekin tavoin Riffaterre tekee erottelun intertekstuaalisuuskäsitteen sisällä: termillä *aleatorinen intertekstuaalisuus* hän kuvaa koko sitä tekstijoukkoa, jonka kautta lukija tekstiä tulkitsee. Tämä muistuttaa Barthesin ”kehämäisen muistin” (*circular memory*) käsitettä, eli tekstin lähestymistä minkä tahansa muun tekstin tai tekstien kautta. *Obligatorinen intertekstuaalisuus* puolestaan vaatii lukijaa ottamaan huomioon tietyn tekstin, jotta luettava tekstikohta tulisi ymmärretyksi. (Worton & Still 1990, 26.)³³

Toisaalta Michael Worton ja Judith Still muistuttavat, että Riffaterren teoriassa tärkeintä on lukijan oletus intertekstistä lukemisprosessissa (Worton & Still 1990, 26), missä voi nähdä yhteyksiä myös Tammen esittelemään Taranovskin metodiin. Metodi sisältää aina tietyn ”työhypoteesin” eli oletuksen siitä, että jokainen elementti tulkittavassa tekstissä on motivoitu (Tammi 1991, 63). Vaikka

³³ Vrt. myös Pekka Tammen tapa erottaa subtekstisyys omaksi intertekstuaalisuuden alalajikseen: ”Subtekstin ongelma kuuluu intertekstuaalisuuden alueelle, mutta kaikki intertekstuaalisuuden ilmiöt eivät kosketa subtekstejä” (Tammi 1991, 74.)

Valtakunnassa on usein vaikea saada varmuutta siitä, onko tekstiin kätkeyty merkityksiä tai mihin mahdolliset intertekstuaaliset kohdat tarkalleen ottaen viittaavat, tämä oletus intertekstuaalisuudesta ja ainakin jonkinasteisesta elementtien motivoituneisuudesta on taustalla tässäkin tutkimuksessa, kun *Valtakuntaa* ja symbolistisia kaupunkikuvauksia luetaan rinnakkain. Erona Tammen näkemykseen kuitenkin on se, ettei motivaation ajatella tulevan tekijän tasolta, vaan motivoituneisuus kuvaa pikemminkin lukijan asennoitumista lukemaansa tekstiin.

Tekstien ”vapaan ristiinluennan” ja osoitettavissa olevien alluusioiden tutkimuksen välille on kuitenkin toisinaan vaikea vetää rajaa. Kaikkien tekstien mosaiikkimaisuudesta tulee tietoiseksi etenkin sellaisilla hetkillä, jolloin jokin tekstikohta tuo mieleen jonkin toisen tekstin tai tekstijoukon, mutta mahdollista subtekstiä on vaikea nimetä ja viittauksen – jos sellaisesta voi puhua – tahallisuuskin on kyseenalainen. Tällöin tulkitsijan rooli subtekstin valitsijana ja nimeäjänä korostuu. Robert Kiely muistuttaa, että lukijat kuvittelevat ja tekevät tekstit uudelleen eri aikoina (Kiely 1993, 5). Tähän voisi lisätä, että tekstit luetaan myös aina oman kokemuspohjan läpi. Juuri tästä tulee usein tietoiseksi, kun pyrkii kartoittamaan *Valtakunnan* ja vuosisadan vaihteen tekstien välisien suhteiden laatua. Oma kantani asettuu siis subtekstianalyysin ja toisaalta laajemman, kaikkien tekstien intertekstuaalisuutta painottavan lähestymistavan väliin: tekstien mosaiikkimaisuus ei lakkaa sillä hetkellä, kun yksittäisiä tekstikohtia verrataan toisiinsa, vaan ennemminkin päinvastoin. *Valtakunnan* intertekstuaalisuutta on usein vaikea paikantaa tiettyihin subteksteihin, ja sarjassa useammat subtekstit aktivoituvat usein yhtäikaa. Siksi ajatus kaikkien tekstien kenttämäisyydestä on hyvä pitää mukana silloinkin, kun analyysi kohdistuu tiettyihin tekstikohtiin ja niiden välisiin suhteisiin – etenkin, kun liike kulkee usein molempiin suuntiin. Kaupunkikuvaukset vaikuttavat tapaan, jolla luen *Valtakuntaa*, mutta toisaalta kaupunkikuvausten lukeminen televisiosarjan rinnalla tuo myös kaupunkikuvauksiin uusia merkityksiä, sekä suhteessa televisiosarjaan että toisiinsa. Lähestymistavassani korostuu myös lukijan – tai *Valtakunnan* tapauksessa katsojan – rooli tulkintojen tekijänä ja hänen oma kulttuurinen muistinsa. Juuri tulkintojen tekemisestä muodostuukin nähdäkseni ratkaiseva määrittelijä sille, onko kyse intertekstuaalisuuden vai yleisen temaattisen samankaltaisuuden tutkimuksesta.

Tutkimukseni lähtökohta on tiettyjen samankaltaisuuksien näkeminen *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten teemoissa, käytetyissä symboleissa ja tilojen rakentumisessa. Suoria viittauksia kaupunkikuvauksiin – jos niitä voi sarjassa ajatella olevan – on etenkin ensikatsomalta vaikea nähdä. Sen sijaan sarjasta löytyy lukuisia viittauksia 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen, vaikka ne hukkuvat helposti sarjan lukuisten muiden irrallisilta ja absurdeiltakin vaikuttavien elementtien joukkoon. Friedrich Nietzsche (1844–1900) mainitaan näennäisen ohimennen, kun Helmerin kanssa

heilasteleva Rigmor kertoo tälle, kuinka ”Nietzschekin nautti yrttitippoja tai ainakin kirjoitti niistä”³⁴ (V, E2; 37:25) ja August Strindberg (1849–1912) vilahtaa repliikissä kun Rigmor huomauttaa Helmerillä olevan samanlaiset kiharat (V, E1; 24:45). Toinen vuosisadan vaihteeseen assosioituva nimi on Emanuel Swedenborg (1688–1772), joka tosin eli yli sata vuotta ennen symbolisteja ja vaikutti jo symbolisteja edeltäviin ja toisaalta heihin vaikuttaneisiin romantikoihin. Swedenborgin teorialuonnollisesta, näkyvästä maailmasta toisen, näkymättömän todellisuuden symbolina tulevat kuitenkin lähelle symbolistien käsityksiä taiteesta ja todellisuudesta ja vaikuttivat myös heidän ajatteluunsa.

Valtakunnasta voi jäljittää kaikuja kyseisten ajattelijoiden filosofioista, mutta viittaukset ovat usein epämääräisiä, koomisia ja parodisen etäännyttäviä, jopa banaaleja. Esimerkiksi Swedenborgin kiinnostuksen sekä tieteesen että henkimaailmaan voi nähdä toistuvan jossain määrin sarjan juonessa ja teemoissa, mutta Swedenborgin ajatukset kuolemanjälkeisistä tiloista ja kuolleiden kanssa kommunikoinnista tyypistyvät sarjassa koomisesti ”swedenborgilaiseen huoneeseen”³⁵, joka sijaitsee elävien ja kuolleiden maailman välillä ja näyttää arkipäiväiseltä odotushuoneelta. Yhteyksiä Nietzscheen ajatuksiin sarjassa voi toki nähdä etenkin teemoissa, jotka liittyvät nykykulttuurin rappioon, väriin totuuksiin, kyvyttömyyteen ymmärtää menneisyyttä ja ajatukseen ikuisesta paluusta. Nämä ovat kuitenkin myös laajempia teemoja, joita ei tee mieli tulkita yksinomaan suhteessa Nietzscheen. Pikemminkin *Valtakunnan* harrastama nimien pudottelu vaikuttaa siltä kuin sarja antaisi katsojalle tienviittoja, jotka osoittavat vuosisadan vaihteeseen. Sarja korostaa historiallisten aikakausien samankaltaisuuksia etenkin mitä tulee kulttuurisen kriisin ja maailmanlopun ympärille rakentuvaan tematiikkaan sekä todellisuuden luonteen kyseenalaistamiseen.

Tässä mielessä vuosisadan vaihteessa kirjoitettujen teosten ottaminen *Valtakunnan* vertailukohdaksi ja sarjan lukeminen ikään kuin symbolismin linssien läpi ei siis ole täysin mielivaltaisen valinta tai täysin vapaata ristiinluentaa. Sarjasta voi löytää kohtia, jotka vaikuttavat lähes alluusioilta juuri kaupunkikuvauksiin. Tällainen on etenkin kohta, jossa Einar Moesgaard luonnehtii Rigshospitaletin palveluita käyttävää Kööpenhaminan rahvasta ja alempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluvia ihmisiä itsenäiseen ajatteluun kykenemättömäksi massaksi (V, E8; 08:01). Teema on tuttu esimerkiksi Fritz Langin *Metropoliksesta* (1927) sekä Charles Chaplinin *Nykyajasta* (*Modern Times*,

³⁴ ”Nietzsche spiste kun urter, i hvert fald skrev han om det.”

³⁵ Kun Stig Björkman haastatteli Lars von Trieriä *Rigetin* tiimoilta kysyen ohjaajan kiinnostuksesta Swedenborgin rationaalista filosofiaa ja mystiikkaa kohtaan, ohjaaja vastasi toisen käsikirjoittajan Niels Vørselin tuntevan Swedenborgia hieman, mutta törmänneensä itse nimeen ohimennen yrittäessään keksiä nimeä kuolleiden ja elävien valtakunnan välissä sijaitsevalle huoneelle (Björkman 1999, 202).

1936) ja se toistuu myös esimerkiksi *Peterburgissa*; kaikissa kaupunkilaiset esitetään epäinhimillisinä ja uhkaavina ”joukkoina”. Toisaalta kohdan voi ajatella heijastelevan myös laajemmin vuosisadan vaihteeseen yhdistyviä ajatuksia. Rajaa siihen, mikä on viittaus tiettyihin teoksiin ja mikä viittaus vain kulttuurissa tuona aikana vallinneisiin yleisiin ajattelutapoihin, on vaikea vetää. Vaikea on myös sanoa, onko kyseessä viittaus vai jonkinlainen kulttuurinen muisti, joka tässä kohden aktivoituu lukijan mielessä tai on aktivoitunut sarjaa tehdessä tekijöiden mielissä. Intertekstuaalinen suhde ei ole näissä kohdissa kovin selvä, eikä sen tulkitseminen vaadi subtekstin löytämistä. Kyseessä on pikemminkin kaiku tietystä, jossain määrin vuosisadan alkuun paikantuvasta diskurssista.

Subtekstiä on vaikea paikantaa myös *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten vedenpaisumus- tai hukkumisteemojen kohdalla. Legenda veteen vajoavasta sivilisaatiosta tai kaupungista on vähintään yhtä upottava kuin suo Righetin tai Pietarin kaupungin alla. Yhteyksiä voi nähdä esimerkiksi Pietarin kaupungin legendaan, *Vanhan testamentin* kertomukseen vedenpaisumuksesta ja Platonin Atlantis-myyttiin, josta puolestaan on olemassa niin monia eri versioita, että yhtä perimmäistä subtekstiä on vaikea nimetä. Sarjan omat viittaukset vuosisadan vaihteeseen houkuttelevat lukemaan tätäkin teemaa kyseisen aikakauden kontekstissa. Teema esiintyy usein juuri symbolistisissa kaupunkikuvauksissa, joissa se yhdistyy tyypillisesti yleiseen kulttuuriseen kriisiin ja lopun aikojen tunnelmaan. Kaupunkikuvauksen valitseminen *Valtakunnan* subtekstiksi (sillä kyse on vähintään yhtä paljon valinnasta kuin löytämisestä) onkin osin assosiatiivinen. Tämä toisaalta sopii sarjaan, joka itsekin leikittelee kerronnassaan ja symboliikassaan pitkälti erilaisilla miellelyhtymien kautta tapahtuvilla rinnastuksilla. Sarja myös nostaa voimakkaasti etualalle esimerkiksi rouva Drussen taipumuksen uskoa intuitioon.

Lähtökohtanani on siis intertekstuaalisuus laajempänä käsitteenä kuin ”varmoina”, osoitettavissa olevina viittauksina tai jälkinä yhdestä tekstistä tai tekstijoukosta toisessa tekstissä – tässä se tulee siis lähemmäksi Julia Kristevan näkemystä tekstistä mosaiikkina. Symbolismista ja kaupunkikuvauksista muistuttavat elementit eivät *Valtakunnassa* ole niinkään viittauksia vaan samankaltaisuuksia ja muistumia sekä teemoissa että maailman rakentumisessa. *Valtakunnan* ja symbolististen kaupunkikuvausten välisen suhteen analysoimisessa onkin hyödyllinen Mikhail Iampolskin ajatus intertekstuaalisuudesta muistina. Iampolski rakentaa teoksessaan *Memory of Tiresias* elokuvallisen intertekstuaalisuuden teoriaa, jonka lähtökohtana on lukijan muisti intertekstuaalisten kytkösten tekijänä. Teorian lähtökohtana on mytologinen ja itsessään intertekstuaalinen ajatus Homerin tarinan Tiresiaasta. Tarinan mukaan Tiresias sokaistaan, koska hän on nähnyt jumalatar Ateenan kylpevän. Korvaukseksi näöstään Tiresias saa selvänäön lahjan ja haalistumattoman muistin. Tiresias on myös T. S. Eliotin *Autio maa* -runossa hahmo, joka

alaviitteiden mukaan yhdistää koko runoa ("Vaikka Tiresias onkin pelkkä katsoja eikä mikään toimiva henkilö, on hän silti runoelman tärkein henkilö ja yhdistää itseensä kaikki muut"³⁶ (4, 108). Lukijalle jää runossa juuri Tiresiaan rooli: yhdistää kulttuurisen muistinsa avulla runon lukuisat fragmentit ja muodostaa niistä merkityksiä. Tämän tehtävän Iampolski rinnastaa tapaan, jolla intertekstuaaliset viittaukset toimivat myös yleisemmällä tasolla. (Iampolski 1998, 2–3.) Viittauskohta voi Iampolskin mukaan olla paitsi tekstuaalinen myös kulttuurinen ja se voi rakentua monista osista. Esimerkiksi Griffitin elokuvaa *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance*, 1916) analysoidessaan Iampolski löytää tulkintapohjan saman ajan runoudesta, proosasta ja filosofisista teksteistä.

Iampolskin intertekstuaalisuuskäsityksessä voi nähdä ajatuksellisen yhteyden myös Roland Barthesin ajatukseen "kehämäisestä muistista": "Luen Proustin mukaan. (--) Proust tulee luokseni, mutta en kutsu sitä; Proust ei ole 'auktoriteetti', vaan yksinkertaisesti kehämäinen muisto. Tätä on myös interteksti: se on mahdottomuutta elää loputtoman tekstin ulkopuolella" (Barthes 1975, 36). Iampolskin intertekstuaalisuuskäsitystä voi kritisoida sen potentiaalisesta laajuudesta, eikä se välttämättä tarjoa parhaita välineitä vaikkapa erityyppisten intertekstuaalisten suhteiden erittelyyn tai luokitteluun. *Valtakunnan* kohdalla ajatus intertekstuaalisuuden ja muistin yhteydestä on kuitenkin kiehtova, sillä muisti ja yhteys menneisyyteen ovat sarjan keskeisiä teemoja. Lisäksi Iampolskin näkemys korostaa lukijan roolia tulkintojen tekijänä, mikä nousee keskeiseksi myös tässä tutkielmassa. Käytän tekstien intertekstuaalista rinnastusta tulkinnan työkaluna tarkoitukseni löytää sekä tekstistä että sille valitsemastani subtekstistä merkityksiä, joihin ei ilman rinnastusta välttämättä tulisi kiinnittäneeksi huomiota.

Käytän termiä "subteksti" rinnastuksen tai viittauksen kohteena olevasta tekstistä tai tekstijoukosta, vaikka käytössä etenkin suomalaisessa intertekstuaalisuuden tutkimuksessa on myös, ja kenties yleisemminkin, termi interteksti. Valintani taustalla on Pekka Tammen Suomessa tunnetuksi tekemä Kiril Taranovskin subtekstianalyttinen metodi, joka sopii kohdeteksteihini paitsi viittauskohteiden moninaisuutta painottavan luonteensa vuoksi – mihin palaan myöhemmin – etenkin tulkintalähtöisyytensä takia. Tammen mukaan subtekstianalyysi sisältää aina eräänlaisen työhypoteesin, jonka mukaan jokainen elementti tekstissä on motivoitu (Tammi 1991, 63). Tämä lähtökohta on olennainen myös tässä tutkielmassa, vaikka olettamuksena ei olekaan, että elementit olisivat motivoituja sarjan tekijöiden taholta. Pikemminkin hypoteesi voisi kuulua: "jokainen elementti sarjassa on motivoitavissa". Metodissa rajoina ovat siis lähinnä mielikuvitus ja tulkintojen mielekkyys, ei niinkään se, mitä teksteihin on "koodattu" valmiiksi.

³⁶ "Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest." (*W*, 50.)

Taranovskin metodissa painottuu myös intertekstuaalisten suhteiden tutkimuksen tulkintalähtöisyys: intertekstuaalisten linkkien perimmäinen tarkoitus on tuottaa tulkintoja, ja niiden mielekkyys perustelee käytetyn metodin. Tästä syystä käytän termiä subteksti, vaikka siihen kenties ”intertekstiä” vahvemmin sisältyy ajatus jossain tekstin alla piilevästä, lukijan sieltä löydettävästä subtekstistä. Taranovski itse määrittelee subtekstin väljästi ”jo olemassa olevaksi tekstiksi (tai joukoksi tekstejä), joka tulee esiin [reflected in] uudessa tekstissä” (Tammi 1991, 66), mikä jättää tilaa myös tulkitsijalle. Toisinaan kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* välisiä yhteyksiä on kuvaavampaa luonnehtia temaattiseksi samankaltaisuudeksi kuin subtekstisyydeksi tai intertekstuaalisuudeksi, vaikka rinnastusten tarkoituksena onkin tuottaa teoksista uusia tulkintoja pelkän aihehistoriallisen analyysin sijaan.

Kun puhun kaupunkikuvauksista *Valtakunnan* subtekstinä, käytän sanaa subteksti hieman laajemmin. Kyseessä ei ole tarkasti rajattu tekstijoukko, vaan löyhempi kulttuurinen konteksti ja samankaltaisten tekstien verkosto, jota vasten *Valtakunnan* symboleita ja kerrontatapoja tulkitsen. Toisinaan näistä teksteistä löytyy niin paljon tunnistettavia yhteisiä piirteitä, että yhtenäisestä ”tekstistä” puhuminen on mahdollista. Kyseessä on kuitenkin mitä suurimmassa määrin valinta: valitsen tulkita *Valtakuntaa* kaupunkikuvausten valossa, sillä näen sen rikastuttavan tulkintoja. Samalla metodi tuo näkyväksi kaupunkikuvausten keskinäisiä yhtäläisyyksiä sekä sallii tulkita myös niitä uusilla tavoilla. Itse tulkintahetki ei kuitenkaan esimerkiksi Riffaterren obligatorisessa intertekstuaalisuudessa ja vapaammassa ristiinluennassa kuitenkaan ole kovin erilainen: kun subteksti on valittu – oli peruste mikä tahansa – ei kyse enää ole vain kaikkien tekstien yleisen mosaiikkimaisuuden tutkimisesta, vaan tiettyjen, valittujen tekstien välisten suhteiden purkamisesta, rakentamisesta ja tulkintojen tekemisestä sitä kautta. Metodini perustuu pikemminkin merkitysten rakentamiseen tekstien tietoisien rinnastamisen kautta kuin alluusioiden jäljittämiseen.

Menetelmässäni korostuu myös subtekstin luonne konstruktiona. Kun valitsen subtekstiksi symbolistiset kaupunkikuvaukset, olen jo tehnyt niistä mielessäni tiettyjä olettamuksia: olen liittänyt yksittäiset tekstit jonkinlaiseen symbolististen kaupunkikuvausten perinteeseen, joka sekin on tulkinnan tuotetta ja alkaa hahmottua vasta, kun teksteistä etsitään – ja löydetään – yhteisiä piirteitä. Todellisuudessa symbolistiset kaupunkitekstit ovat moninainen joukko, eikä yleistyksiä niistä ole helppo tehdä. Yksi Kielyn teoksen *Reverse Tradition* lähtöoletuksista on, että jokainen kirjallinen aikakausi näyttää erilaiselta, kun sitä tarkastellaan eri aikoina, ja että konventionaaliset käsitykset esimerkiksi romantiikasta tai modernismista kyseenalaistuvat, kun niitä soveltaa kyseisten

aikakausien yksittäisiin teksteihin (Kiely 1993, 5). Tämä on tärkeä pitää mielessä myös *Valtakunnan* kohdalla, sillä sarjan tarkastelu symbolististen kaupunkikuvausten kautta luo kaupunkikuvauksista helposti käsityksen liiankin yhtenäisenä tekstijoukkona. Modernismin kaupunkikuvausten lukemiseen ovat vaikuttaneet myös tavat, joilla urbaanin kaupungin historioitsijat ja tutkijat näkivät kaupungit vuosisadan vaihteessa, kuten Richard Lehan muistuttaa. Urbaanista ympäristöstä kiinnostuneet tutkijat lukivat kaupunkia samaan tapaan, jolla kaupunkia käsitteleviä tekstejä on luettu. Molempiin sisältyy olettamuksia kaupungin orgaanisuudesta, epäjatkuvuudesta ja määrittelyn vaikeuksista. (Lehan 1998, 8.) Nämä kaikki ovat teemoja, joihin tässäkin tutkielmassa toistamiseen palaan. Tavat, joilla tutkijat näkivät modernit kaupungit vuosisadan vaihteessa, tuntuvat edelleen vaikuttavan tapoihin, joilla modernismia ja sen kaupunkia tarkastellaan. Myös kaupunkikuvausten lukeminen *Valtakunnan* rinnalla nostaa niistä esiin tiettyjä samankaltaisuuksia, jolloin vaarana on sokeutuminen yksittäisten tekstien erityispiirteille.

2.3 Hieroglyfit merkitysten kerrostumina

Mikhail Iampolskin elokuvaan ja kirjallisuuteen soveltaman intertekstuaalisuusteorian keskeinen käsite on *hieroglyfi*³⁷, jonka kehittäessä Iampolski lähtee liikkeelle imagistisen runoilijan Ezra Poundin kuvakäsityksestä. Poundin mukaan kuvassa ”yksi idea asetetaan toisen päälle”. Tässä Iampolski näkee yhteyden tapaan, jolla Sergei Eisenstein (1898–1948) hieman myöhemmin asetti kuvia vastakkain montaaseissaan ja muodosti sitä kautta uusia merkityksiä (Iampolski 1998, 26). Hieroglyfi elokuva-analyysin käsitteenä onkin peräisin juuri Eisensteiniltä, joka näki elokuvan hieroglyfisenä ilmaisumuotona. Abstrakteja ajatuksia tai ideoita voitiin ilmaista liittämällä leikkauksella peräkkäin yksittäisiä kuvia, jolloin katsoja muodostaa niistä merkityksiä assosiaatioidensa kautta.³⁸ Samaan tapaan intertekstuaalinen luenta asettaa yhden tekstin ja merkityksen toisen päälle, jolloin teksti muuttuu hieroglyfiksi (Iampolski 1998, 28).

³⁷ Iampolskin intertekstuaalisuusteoria vaikuttaa olevan ajatuksellisesti monissa kohdin lähellä symbolistien symbolikäsityksiä, joissa keskeinen ajatus on vastaavuus ilmiöiden, tai ilmiöiden ja jonkinlaisen henkisen todellisuuden välillä. Myös hieroglyfi-termin juuret voi osaltaan juontaa 1800-luvulle lopulle, jolloin muun muassa Honoré de Balzac (1799–1850) ja Charles Baudelaire käyttivät sitä kirjoituksissaan. Kiinnostus termiin oli peräisin kiinnostuksesta Emanuel Swedenborgiin, joka käytti samaa termiä kuvaamaan ”hengellisen salaustekniikkaa” (”cryptography of the spirit”). (Kutik 2000, 77.) Jossain määrin hieroglyfisyys voi liittää myös *Valtakunnan* aaveiden kryptisiin viesteihin. Pidättäydyn tässä tutkielmassani kuitenkin Iampolskin intertekstuaalisessa ja elokuvallisessa hieroglyfikäsityksessä.

³⁸ Myös Eisensteinin hieroglyfikäsitykseen voi siis nähdä jossain määrin sisältyvän ajatuksen kulttuurisesta muistista, sillä assosiaatiot ovat aina myös ympäröivän kulttuurin tuotetta. Katsojan roolia otosten välisen leikkauksen merkityksenantajana on painottanut myöhemmin Alexander Kluge diskursiivisessa montaasiteoriassaan. Alexander Klugen elokuvallisiin leikkauksiin liittyvistä näkemyksistä ks. esim. Kanerva Cederström 2011: ”Maailma ja sen montaasi”. *Nuori Voima* 3–4/2011.

Kiinnostava *Valtakunnan* kannalta on etenkin Iampolskin analyysi Griffithin elokuvasta *Suvaitsemattomuus*, jossa esimerkiksi meri ja kaupunki sulautuvat merkityksiltään toisiinsa muodostaen hieroglyfisiä merkityksiä. Iampolskin luennassa merkityksen muodostamiseen osallistuu lukuisia muita tekstejä, joissa meri ja kaupunki vertautuvat toisiinsa, kuten De Quinceyn teos *Confessions of an English Opium Eater* (1821) ja Victor Hugon *La Légende des siècles* (1859). Näin ollen Griffithin elokuvan hieroglyfeissä resonoi useampi teksti, jotka tuovat siihen omat merkityksensä. Iampolski kirjoittaa: ”Griffithin hieroglyfit eivät kannata vakaita merkityksiä (--). Pikemminkin ne resonovat merkityksiä, vastaavuuksien kerrostumia, ja yhdistävät ne merkitykseksi” (emt., 116). Toisena esimerkkinä hieroglyfistä Iampolski esittää Griffithin elokuvan kehtoa keinuttavan naisen, jonka hän näkee aktivoivan elokuvassa koko laajan swedenborgilaisen transendentalismin intertekstin (emt. 119). Läpi elokuvan toistuva kuva muistuttaa, että kaikki maailman ilmiöt ovat universaalilla tasolla yhteydessä toisiinsa (emt., 113), mihin liittyy myös Swedenborgin ajatus vastaavuuksista materiaalsen ja spirituaalsen maailman välillä (emt., 88). Tällöin intertekstuaalinen tulkintapinta löytyy yksittäisen tekstin sijaan laajemmasta tekstijoukosta, mikä muistuttaa tapaa, jolla näen symbolististen kaupunkikuvausten aktivoituvan *Valtakunnassa*. Olennaista Iampolskin mukaan Griffithin elokuvallisille hieroglyfeille (*cinematic hieroglyph*) on se, että yhteen merkkiin kerrostuu useita subtekstejä³⁹.

Iampolskin hieroglyfiteoriassa yhdistyy kaksi yllä erittelemääni intertekstuaalisuuden muotoa. Kyseessä on nimettävissä oleva suhde tiettyjen tekstien välillä, sillä jokin alkutekstissä aktivoi, ainakin tulkitsijan mielessä, joukon muita tekstejä. Kyseessä ei siis ole täysin mielivaltaisen rinnastaminen tai ristiinlukeminen. Toisaalta hieroglyfiin sisältyy jälkistrukturalistinen ajatus teksteistä dynaamisena intertekstuaalisten merkitysten kenttänä, sillä useampien subtekstien samanaikaisuus pitää hieroglyfin merkitykset liikkeessä, ja merkitykset aktivoituvat vasta lukuprosessissa.

Iampolskin intertekstuaalisuuskäsitys tuntuu käyttökelpoiselta käsiteltäessä *Valtakunnan* kaltaista teosta, joka on täynnä intertekstuaalisia kohtia, mutta jonka yksittäisiä subtekstejä on usein vaikea paikantaa. Sarja aktivoi usein samaan aikaan useita mahdollisia subtekstejä, joista jotkut ovat vahvemmin läsnä kuin toiset. Iampolskin poeettista ajatusta intertekstuaalisuudesta muistina ja hänen hieroglyfiteoriaansa voi pitää paikoin hahmottomana. *Valtakunnan* kohdalla se tuntuu kuitenkin sopivalta juuri siksi, että se jättää tilaa assosiaatioille. Se tarjoaa välineen käsitellä sellaisia kerronnan kohtia tai tarinamaailman elementtejä, joissa yhtä tiettyä subtekstiä on vaikea nimetä, mutta joiden

³⁹ Iampolski käyttää subteksti-termin sijaan sanaa interteksti (intertext) kuvaamaan tekstejä, joihin hieroglyfisissä kohdissa viitataan.

merkitykset vaikuttavat silti saavan merkityksensä myös sarjan ulkopuolisista teksteistä. Iampolskin näkemykset sopivat myös temaattisesti *Valtakuntaan*, jonka todellisuus jakautuu näkyvään, rationaaliseen todellisuuteen sekä näkymättömään, symboliseen maailmaan. Iampolski kirjoittaa hieroglyfin kuuluvan ”näkyjen maailmaan”, jossa näkyvällä on vähemmän merkitystä (Iampolski 1998, 119), ja vertaa sen tulkintaa unien tulkintaan: ”[u]nien tavoin hieroglyfi muodostuu tiivistymistä, siirtymistä ja korvautumista” (emt., 248).

Vaikka Iampolski pohjaa intertekstuaalisuuskäsityksensä pitkälti assosiaatioihin ja tulkitsijan kulttuuriseen muistiin, hän ei ole valmis luopumaan täysin ajatuksesta, jonka mukaan tekstin ja subtekstin välinen suhde täytyisi olla jollain tavalla osoitettavissa. Hän katsoo aiheelliseksi kysyä, miten sitten on mahdollista todentaa, että kahden tekstin välillä on intertekstuaalinen suhde. Vastaus – samankaltaisuus (*resemblance*)⁴⁰ – jättää kuitenkin tilaa monenlaisille tulkinnoille ja tavoille rinnastaa tekstit toisiinsa. Tässäkin Iampolski ammentaa Eisensteinin ajatuksesta, jonka mukaan tietty samankaltaisuus on ehto sille, että erilliset tekstit tai fragmentit voivat vuorovaikuttaa keskenään (emt., 241–242), ja soveltaa sitä myös tekstien välisiin intertekstuaalisiin suhteisiin. Ajatus samankaltaisuudesta tulee lähelle symbolistien kiinnostusta vastaavuuksiin, joihin palaan etenkin luvussa 3.1.2 käsitellessäni Georges Rodenbachin teosta *Kuollut Brügge*. Eisenstein mainitseekin vastaavuuksien yhteydessä Rodenbachin teoksessa esitetyn näkemyksen, jonka mukaan vastaavuus sisältyy yleisvaikutelmaan. Kun huomion kiinnittää yksityiskohtiin, kaikessa näkee eroavaisuuksia. Mutta kun tekstejä katsoo laajemmin ja antaa assosiaatioiden virrata, samankaltaisuudetkin hahmottuvat (emt., 242).

Iampolskin mukaan intertekstuaalisuuden tutkimus on tehokas tapa lähestyä kerronnan harppauksia ja hetkiä, jolloin kerronnan logiikka häiriytyy (Iampolski 1998, 247). Intertekstuaaliseen tulkintaan kutsuvat etenkin sellaiset tekstikohdat, joissa tuntuu olevan jotain outoa ja joiden merkitykset eivät asetu osaksi kerronnan logiikkaa. Eteenpäin kulkeva narratiivi ikään kuin pysähtyy hetkeksi, ja huomio kiinnittyy elokuvan kieleen. Juuri tämän piirteen Iampolski näkee hieroglyfisenä. Tutkielmani aiheeseen sopivasti hän vertaa Griffithin intertekstuaalista elokuvakerrontaa kaupungin rytmiin, jossa rynnivät ihmisjoukot asettuvat vastakkain paikallaan pysyvän kaupungin kanssa (emt., 119). *Valtakunnan* kerronnassa kerronnan tempo vaihtelee samaan tapaan, mitä heijastelee jo sarjan hitaaseen prologiin ja hektisiin alkuteksteihin jakautuva alkuosio. Toisinaan sarjan kerronta ja tarina etenevät nopeasti, kun taas välillä kohtausten ja näkymien äärellä viipyillään niin, että tarinan

⁴⁰ Sana itsessään kantaa myös muistamiseen assosioituvia merkityksiä. Ranskankielinen sana *sembler* tarkoittaa kalskahtamista, joltain näyttämistä, kuulostamista tai vaikuttamista. *Re-semblance* -sanassa tämä joltain vaikuttaminen tapahtuu ikään kuin uudestaan: joku vaikuttaa samalta kuin joku toinen (joskus aiemmin).

kuljettaminen lähes pysähtyy – kamera jää kuvaamaan esimerkiksi putkesta valuvaa vettä, jonka monikerroksisten merkitysten voi nähdä muodostuvat sekä sarjan sisällä että intertekstuaalisesti.

Valtakunnassa erikoiset kuvaustavat, huomiota herättävät näkökulmat ja elokuvakerronnan etualaistaminen rikkomalla klassisen Hollywood-kerronnan sääntöjä ovat pikemminkin sääntö kuin poikkeus, ja niissä kaikissa on nähtävissä myös intertekstuaalisia ulottuvuuksia kaupunkikuvausten kontekstissa, mihin palaan seuraavassa pääluvussa. Erityisen intertekstuaalisia ja kerrostuneilla merkityksillä ladattuja ovat hetket, joina kerronnan tahti hidastuu, ja juuri niiden kohdalla hieroglyfisyys on käsitteenä käyttökelpoinen ja kuvaava. Nämä hetket tulevat myös nähdäkseni lähimmäksi symbolististen romaanien kerrontaa, ja palaan niihin etenkin neljännessä pääluvussa.

2.4 Monilähteisyys ja intertekstuaaliset symbolit

Iampolskin hieroglyfi-teoria muistuttaa merkitysten kerrostuneisuutta painottavan luonteensa osalta Kiril Taranovskin intertekstuaalista metodia, jossa merkityskerrostumat liitetään kirjallisten tekstien intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Osip Mandelštamin runoutta tutkineen Taranovskin teksteissä sekä hänen jalanjäljissään kulkeneiden slaavilaisten semiootikkojen tutkimuksissa monesta suunnasta ammentavaa merkityksen rakentumista on kutsuttu *monilähteisyydeksi* tai *polygeneettisyydeksi* (*poligenetitšnost*, ven.). Pekka Tammi kuvaa Taranovskin intertekstuaalista metodia esittelevässä artikkelissaan monilähteisyyden tarkoittavan sitä, että subtekstit voivat itsessään sisältää uusia subtekstejä, tai yksi tekstikohta voi linkittyä yhtäaikaa useisiin eri lähteisiin (Tammi 1991, 86).

Taranovskin jalanjäljissä kulkeneet slaavilaiset semiootikot, kuten Zara Mints, olivat kiinnostuneita monilähteisyydestä, ja Mints näki sen olevan etenkin symbolististen tekstien erityispiirre (Pesonen 1987, 110). Varsinkin venäläisten symbolistien tekstit rakentuivat Mintsin mukaan ”uusmytologisesti”:

Mytologisesti suuntautuneen ja rakentuneen teoksen tunnuspiirteitä on, että se jäsentyy paitsi puhtaasti mytologisista aineksista, myös keskeisesti kirjallisesta materiaalista, aikaisemman kirjallisuuden traditiosta. Toistuvuuden ideaa tukevat assosiaatiot ja viitteet kirjallisuus- ja kulttuuritraditioon ovat ainesta, jonka strukturointi on mytologista. Kirjalliset, myyttiset ja ”todelliset” ainekset sulautuvat yhteen.” (Pesonen 1991, 46.)

Venäläisten symbolistien teoksiin keskeisesti liittyvä termi on Mintsillä *mytologeema*, eli tietyn myyttisen aineksen tai kokonaisuuden merkki (Pesonen 1987, 26), eräänlainen itsensä ulkopuolelle viittaava metonyyminen symboli.

Sen lisäksi, että mytologeemana voitaisiin pitää esimerkiksi vedenpaisumusta, joka on toistuva myyttinen aihe myös käsittelemissäni teoksissa, edellä olevasta lainauksesta käy ilmi, että Mintsille mytologeemaksi kelpasi myös jokin kirjallinen traditio, joka muuttui symbolistien käsittelyssä myytiksi tai sai myyttisiä piirteitä. Esimerkkinä tällaisesta mytologeemasta Mints mainitsee niin kutsutun ”pietarilaistekstin”, Pietariin sijoittuvien tekstien tradition, jota käsittelen kaupunkikuvausten ja etenkin *Peterburgin* yhteydessä seuraavissa luvuissa tarkemmin. Uusmytologinen teksti on luonteeltaan myös intertekstuaalinen ja tiedostettu leikki erilaisilla traditioilla aktivoi vastaanottajassa monitasoisen ”assosiaatiokoneiston”. (Pesonen 1991, 49.) Ajatus on sopiva *Valtakunnan* ja etenkin sarjassa symbolisia merkityksiä saavien elementtien, kuten sumun, veden ja ruumiista irrotetun pään kohdalla. Sen lisäksi, että kyseiset symbolit saavat merkityksiä sarjan sisällä, etenkin sumu ja vesi ovat toistuvia elementtejä myös käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa, joissa ne yhdistyvät muun sekä epätodellisen että hukkuvan kaupungin teemoihin. Näen, että ilmetessään *Valtakunnassa* nämä elementit aktivoivat samankaltaisia merkityksiä kuin kaupunkikuvauksissa. Esimerkiksi rakennusta uhkaava vesi muistuttaa myös esimerkiksi *Raamatusta* ja Platonin Atlantis-kertomuksesta, jotka puolestaan ovat koko länsimaisessa kulttuurissa toistuvia tekstejä.

Ajatus mytologeemasta on kiinnostava etenkin *Valtakunnan* kohdalla, jonka monet symbolit vaikuttavat mytologeemojen tavoin olevan merkkejä laajemmista tekstikokonaisuuksista ja muodostavan merkityksensä suhteessa noihin kokonaisuuksiin. Mytologisten ainesten lisäksi sarja rakentuu viittauksista muihin kertomusperinteisiin ja teksteihin. Kuten *Peterburgissa*, sarjan synnyttämät assosiaatiot eri kulttuuritraditioihin tukevat sarjassa keskeistä ajatusta toistuvuudesta – sekä historian että nykyhetken tapahtumien – mikä sekin kytkeytyy myyttiseen ajatteluun. Ja kuten kaikissa käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa, myös *Valtakunnassa* kirjalliset, myyttiset ja ”todelliset” ainekset sulautuvat toisiinsa. Tämä ei toki ole ominaista vain venäläisille symbolisteille tai edes symbolismille yleensä. Ajatus toistuvuudesta ja myyttinen ajattelu ovat myös modernismin ominaispiirteitä, ja jossain määrin sitä voi pitää jopa yhtenä kirjallisen modernismin määritelmistä. Modernismi haastoi tieteellisnaturalistisen maailmankuvan, esitti maailman perustaltaan symbolisena ja myyttisenä sekä korvasi lineaarisen ajan Henry Bergsonilta vaikutteita saaneella, subjektiivisemmalla ja sykklisemmällä aikakäsityksellä (Lehan 1998,70).

Mytologeeman ongelma vaikuttaa olevan sen potentiaalinen rajattomuus, johon Pesonenkaan ei ota kantaa: jos mytologeemat ovat ”merkkejä, kokonaisten tilanteiden aiheiden kuvaajia” ja ”kantavat mukanaan muistia symbolistiseen tekstiin otettujen hahmojen menneestä ja tulevasta” (Pesonen 1987, 110), mihin niiden merkitykset rajautuvat? Jos mytologeema on ”symboli, jolla on lukematon määrä merkityksiä”, kuten Pesonen kuvailee (emt.) eikö vaarana ole, että merkitysten antamisen sijaan loputtomat merkitysketjut alkavatkin hajottaa tekstin merkityksiä? Lopulta sitä, mitkä kaikki tekstit voidaan katsoa kuuluvaksi subtekstien ”koko tekstiin” on vaikea määritellä, mikä jälleen muistuttaa subtekstien konstruktivisuudesta. Mytologeema on kuitenkin kiehtova ja käyttökelpoinen käsite *Valtakunnan* kohdalla siinä mielessä, että sarjassa on paljon symboleita, jotka saavat merkityksensä suhteessa muihin teksteihin ja tekstijoukkoihin. Sarjan intertekstuaaliset viittaukset muodostavat merkitysketjuja ja -verkostoja, ja intertekstuaalisuus tapahtuu usein juuri sarjan keskeisimmissä symboleissa ja metaforissa. Hyvä esimerkki on sarjan vesitematiikka, joka aktivoi katsojassa metonyymisesti koko länsimaisen kulttuuriperinteen hukkuvien sivilisaatioiden tekstit.

Mytologeema ja hieroglyfi tulevat käsitteinä lähelle toisiaan siinä mielessä, että molemmissa yhteen merkkiin tai tekstikohtaan kerrostuu lukuisia eri merkityksiä. Hieroglyfeillä viitataan sellaisiin kohtauksiin tai kuviin, joihin vaikuttaa kerrostuvan paljon erilaisia intertekstuaalisia merkityksiä. Mytologeemoilla puolestaan tarkoitan *Valtakunnassa* ja kirjallisissa kaupunkikuvauksissa esiintyviä yhteisiä intertekstuaalisia symboleita sekä jossain kohdin myös kaupunkikuvauksista hahmottuvaa symbolismin ”kaupunkitekstiä”. Hieroglyfisissä kohtauksissa nämä mytologeemat ovat usein läsnä, jolloin kohtauksien monikerroksiset intertekstuaaliset merkitykset muodostuvat ainakin osittain niiden kautta. Samoin kuin hieroglyfit, joiden merkitysten Iampolski kuvaa olevan aina liikkeessä, myöskään *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten keskeisten symbolien ja symbolisten elementtien merkitykset eivät ole paikalleen naulattuja. Näen, että niitä kuvaa paitsi toistuvuus – minkä esimerkiksi René Wellek ja Austin Warrenin mukaan erottaa symbolit metaforista ja allegorioista – myös tietty mystisyys ja määrittelemättömyys, minkä esimerkiksi Samuel Taylor Coleridge näkee symbolin ominaisuudeksi (Wellek 1982, 26). György M. Vajdan mukaan symbolistien käyttämien symboleiden viittauskohde on intuitiivinen ja monitulkintainen, eikä niiden ymmärtämisen odoteta tapahtuvan rationaalisesti, vaan pikemminkin emotionaalisesti: ne voi vain tuntea. (Vajda 1982, 35, 36). *Valtakunnan* symbolistisia merkityksiä – ja intertekstuaalisuutta – tulkitessa onkin parempi noudattaa rouva Drussen intuitiivista merkitysten metsästystä kuin Helmerin vaatimusta tieteellisestä todennettavuudesta.

3 Symbolististen kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* fantasmagoriset todellisuudet

Kuhisevassa kaupungissa, kuvitelmiin kaupungissa
voi aave keskellä päivää käydä kulkijan kimppeun.
Charles Baudelaire: *Seitsemän ukkoa*

3.1 Epätodellinen kaupunki

Vuosisadan vaihteen kirjalliset kaupungit eivät ole kulkijoilleen helppoja. Ne eksyttävät, huijaavat, näkyvät ja eivät näy. Kaupunki hämää aistit ja ”kadut muuttavat ihmiset varjoiksi”, kuten Pekka Pesonen luonnehtii Pietarin kaupungin ominaisuuksia *Peterburgissa* (Pesonen 1987, 157). Tässä pääluvussa käsitelen niitä modernismin kaupunkikuvauksissa esiintyviä piirteitä, joita nimitän laajemmin epätodellisen kaupungin teemaksi T. S. Eliotin *Autio maa* -runon säkeiden innoittamana: ”Epätodellinen kaupunki / talvisarastuksen ruskean usvan alla”⁴¹ (A, 85). Monissa vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksissa kaupunkia luonnehtii epävarmuus kaupungin todellisen olemuksen suhteen. Kaupunkia voi olla vaikea nähdä aivan konkreettisesti, kuten vaikkapa Andrei Belyin *Peterburgissa*, jossa kaupunki peittyy sumuun ja varjoihin. Todellinen kaupunki sekoittuu usein henkilöahmoin havaintoihin ja kokemuksiin kaupungista, jolloin absoluuttisen totuuden korvaavat psykologiset havainnot ja epävarmuudet siitä, mikä on totta ja mikä kuvitelmaa. Myös lukijaa johdetaan toisinaan harhaan ujuttamalla kertomukseen esimerkiksi topografisia epäloogisuuksia tai vaikkapa valokuvia – kuten *Kuollessa Bruggessa* – jotka saavat lukijan pohtimaan olemassa olevan ja fiktiivisen kaupungin välistä suhdetta. Analysoin seuraavissa alaluvuissa kolmea teosta: T. S. Eliotin runoa *Autio maa*, Georges Rodenbachin lyhytromaania *Kuollut Brügge* ja Andrei Belyin romaania *Peterburg* epätodellisen kaupungin teeman valossa. Luvun 3.1 kaupunkikuvausten analyysit valavat pohjaa luvun 3.2 ja osin myös neljännen pääluvun *Valtakunta*-analyysille, joissa käsitelen epätodellisen kaupungin teeman yhteyksiä von Trierin televisiosarjan teemoihin, kuvaustapoihin sekä *Valtakunnan* tapahtumapaikan, valtakunnansairaalan, tilankuvaukseen.

Kaupungeista muodostuu käsittelemissäni kirjallisissa teoksissa mikrouniversumeita, joiden arkkitehtuurin ja topografian voi nähdä heijastelevan modernisoituvaan ja nopeasti urbanisoituvaan yhteiskuntaan liittyviä kokemuksia. Myös *Valtakunnassa* kokonainen yhteiskunta puristetaan 1960-luvulla rakennetun sairaalarakennuksen lukuisiin kerroksiin ja tiloihin, ja sairaalan arkkitehtuuri saa

⁴¹ ”Unreal City / Under the brown fog of a winter noon” (W, 37.)

symbolisia merkityksiä. Daniel Gerouldin mukaan symbolistit vastustivat ajatusta maailmasta loogisena, yksinomaan materiaalisena ja selitettävissä olevana paikkana. Symbolismi oli modernismin ilmentymistä ensimmäinen, joka haastoi modernin näkemyksen maailmasta; sen mukaan 1800-luvun vakaalta näyttänyt julkisivu oli illuusio, ja todellisuus lymysi jossain sen alla, takana tai ”tuolla puolen”. (Gerould 2009, 81.)

Symbolististen kaupunkien tavoin Righetistä muodostuu pienoistodellisuus, joka heijastelee koko ihmiskunnan suhdetta historiaansa. Menneisyydestä ei ole opittu, kokonaiskuvaa on fragmentoituneessa ja pitkälle erikoistuneessa yhteiskunnassa vaikea hahmottaa, ja menneisyyden tapahtumat sekä niihin liittyvä pahuus ilmestyvät sairaalan sokkeloisille käytäville arvaamattomasti käyttäytyvinä aaveina. Kuvainnollisemmin henkilöhahmojen menneisyys palaa kummittelemaan etenkin Stig Helmerille, jota vainoa paitsi hänen tekemänsä hoitovirhe myös plagiointisyyte ajoilta, jolloin hän työskenteli Ruotsin Lundissa – rakkaan kotimaan jättämisen syyt jäävät sarjassa vihjailuiden varaan.

Valtakunnan tutkimuksissa mainitaan usein sarjan tapa rikkoa klassisia Hollywood-elokuvan konventioita, kuten 360 asteen sääntöä. Kerrontakeinoja ei kuitenkaan ole juuri analysoitu suhteessa televisiosarjan teemoihin, vaikka esimerkiksi epäjatkuva leikkaus, käsikameran käyttö ja sävytetyt kuvat tutkimuksissa yleensä mainitaankin. Näen *Valtakunnan* kerronnassa kuitenkin vahvan yhteyden sarjan teemoihin, kuten menneen ja nykyhetken yhteensovittamattomuuteen sekä vastakkainasetteluun rationaalisuuden ja toisaalta myyttisen tai uskonnollisen ajattelun välillä. Samoin kuin käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa, myös *Valtakunnassa* nämä symbolisesta ja osin myös laajemmin modernistisesta kirjallisuudesta tutut teemat heijastuvat tapahtumapaikan tilankuvaukseen ja kerrontakeinoihin. Symbolististen kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* tilat sekä kerrontatavat tekevät fiktiivisen maailman lukijalle – ja *Valtakunnan* kohdalla katsojalle – oudoksi. Osalla *Valtakunnan* henkilöhahmoista on sairaalan arkkitehtuurin kanssa samantapaisia havaitsemiseen liittyviä ongelmia kuin esimerkiksi *Peterburgin* ja *Kuolleen Brüggen* päähenkilöillä. Andrei Belyin ja Georges Rodenbachin kuvaamat kaupungit näyttäytyvät lisäksi toisinaan henkilöhahmomaaisina tahoina, jotka pystyvät vaikuttamaan tapahtumiin ja asukkaidensa psyykeen. Myös *Valtakunnassa* sairaalaan liitetään samankaltaisia ominaisuuksia.

Robert Alter liittää vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksiin urbaanin kokemuksen, jonka hän kirjoittaa huomanneensa ensimmäisen kerran Gustave Flaubertin teoksista ja jota hän kuvaa termillä *fantasmagoria*. Termi liittyy optisiin illuusioihin, joita yleisölle tuotettiin 1800-luvulla tuolloin kehitettyjen mekaanisten keksintöjen avulla; apuna käytettiin usein esimerkiksi taikalyhtyä, *laterna*

magicaa. Alterin mukaan fantasmagorinen kaupunki on kaikkea muuta kuin kaupunkioppaiden kuvaama selvärajainen kokonaisuus. Se ei taivu karttoihin tai sosiaaliin, arkkitehtonisiin tai topografisiin luokitteluihin, vaan kaikki on yhtä eksyttävää virtaa, jossa havainnot ja hallusinaatiot sekä tosi ja uni sekoittuvat. (Alter 2005, 30.) Alter viittaa fantasmagorialla ennen kaikkea henkilöhahmojen tapoihin havaita ympäröivää kaupunkia ja siihen, miten henkilöhahmojen havainnot vaikuttavat keinoihin, jolla kaupungista kerrotaan. Hän tekee selvän eron fantasmagorisen esitystavan ja fantasian välille: siinä missä fantasia luo yliluonnollisia elementtejä kaupunkikuvaan ja rakentaa mielikuvituksellisen maailman, fantasmagoria ravistelee kertomuksen sisällä kaupunkia havainnoivan yksilön mieltä. (Alter 2005, 30.)

Fantasmagorinen esitystapa liittyy ensisijaisesti tapaan, jolla kaupunki vaikuttaa henkilöhahmojen aisteihin, ja linkittyy olennaisesti siihen muutokseen, jonka esimerkiksi Richard Lehan näkee tapahtuneen siirryttäessä romantiikasta symbolismiin ja modernismiin: kaupunki fyysisenä paikkana muuttui mielen tai tajunnan tilaksi (Lehan 1998, 76). Kaupungin vaikutus asukkaisiinsa todettiin paitsi fiktiivisissä kuvauksissa myös tieteellisissä teksteissä, kuten saksalaisen sosiologin Georg Simmelin kirjoituksissa. Hän kirjoitti esseessään ”Suurkaupunki ja moderni elämä” (”Die Großstädte und das Geistesleben”, 1903) tavasta, jolla kaupunkien loputon informatiovirta vaikutti ihmisen aisteihin tylsistytävästi (ks. Simmel 2005, 33). Alter näkee, että kaupungille ominaiset nopeat havainnot – joiden Simmel näki vaikuttavan turruttavasti kaupunkilaisten mieliin – yhdistyivät henkilöhahmojen mielissä vapaaseen assosiointiin, mikä puolestaan näkyy vuosisadan alussa uusien kerrontatekniikoiden, kuten tajunnanvirtatekniikan käyttönä.

Kaupungin vaikutus henkilöhahmojen psyykeen ja havaintoihin on olennainen huomio myös käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa, ja näen siinä yhteyksiä tapoihin, jolla sairaalarakennus näyttäytyy henkilöhahmoille *Valtakunnassa*. Alterin fantasmagoria-analyysiin voisi kuitenkin lisätä sen, ettei kaupunki muutu oudoksi ainoastaan sitä havainnoiville henkilöhahmoille. Myös lukija ja teosten kertojat joutuvat usein eksyksiin tai vähintäänkin hämmentyvät modernististen ja symbolististen kaupunkikuvausten edessä. Kertojan ongelmat kuvata kaupunkia tulevat esiin etenkin *Peterburgissa*, kun kertojaääni yrittää romaanin alussa välittää lukijalle, mistä Pietarin pääkadussa, Nevski Prospektissa, on kyse: ”Sen sivurajan muodostavat talot ovat – hmm ... niin ... yleisöä varten. (–) Mikään eurooppalainen valtakatu ei ole tavallinen valtakatu vaan (kuten jo sanoin) eurooppalainen valtakatu siksi että ... niin ... ” (P, 18). Tämä jo Baudelairelta tuttu ”kuvitelmiin kaupunki” (Baudelaire 1861/2011, 271) rakentuu siis paitsi henkilöhahmojen, myös kertojan ja lukijan mielissä. Tätä korostetaan tuomalla esimerkiksi kertojan ”oma” ääni osaksi tarinaa tai liittämällä kertomukseen olemassa olevasta, ”todellisesta kaupungista” muistuttavia elementtejä.

Näin tapahtuu myös *Valtakunnassa*, jossa sarjan fiktiivisyydestä muistuttavat esimerkiksi epilogit, joissa ohjaaja itse astuu kameran eteen, sekä muut luvussa 3.2 käsittelemäni metatason elementit. Ja kuten kaupunkikuvauksissa, myös *Valtakunnassa* ”todelliset” elementit, kuten katujen nimet ja kuvat olemassa olevasta Rigshospitaletista nivoutuvat fiktiiviseen tarinaan. Sarjassa korostetaan myös lukijan mielikuvituksen osuutta ja tämän kykyä ”käyttää päätään” – teema, jossa voi nähdä yhtymäkohtia esimerkiksi *Peterburgin* aivoleikkiteemaan, mitä käsittelen alaluvussa 3.2.3.

Hallittavuudesta ja kaaoksesta sekä toisaalta rationaalisuudesta ja irrationaalisuudesta muodostuu kaupungeissa vastaparit. Alter kuvailee vuosisadan vaihteen kaupunkien sisältävän paitsi fantasmagorisen puolen, myös rationalisoinnin tendenssin. Esimerkiksi Pariisissa toteutettiin vuosina 1853–1870 projekti, jota kutsutaan yleisesti ”haussmannisaatioksi” projektin suunnittelijan Georges-Eugène Haussmann mukaan. Sen aikana katuja levennettiin ja suoritettiin ja keskiaikaisia kapeakujisia asuinalueita purettiin, minkä tavoitteina oli vaikeuttaa katujen barrikoimista ja siten asukkaiden mahdollista kapinointia. (Esim. Richardson 1975, 844.) *Peterburgissa* suuren roolin saavat Pietarin kaupungissa järjestystä pitävät suorat kadut, ”prospektit” ja ”linjat”, jotka asettuvat vastakkain varjoisen, koston ja kaupungin ja vallanpitäjiä vastaan juonittelevan kaupungin kanssa. Alter näkee, että rationalisointi ei kuitenkaan selkeyttänyt kaupunkia. Pariisissa se tuotti yhä suurempia ihmismassoja, ja esimerkiksi Pietarin kaupungin prospektit saivat pian ympärilleen slummit, joita Dostojevski kuvaa *Rikoksessa ja rangaistuksessa*. Kaoottisuus ja epätodellisuus ottivat voiton rationaalisesta järjestyksestä, ja kaupunkisuunnittelijoiden vaivannäöstä huolimatta kaupunkeihin jäi hallitsemattomia alueita, jotka muuttuivat fantasmagorian näyttämöksi. (Alter 2005, 31.) Fantasmagoriseen vaikutelmaan tuntuukin sisältyvän juuri ajatus epäonnistuneista rationalisoinnin yrityksistä tai niiden vastustamisesta: juuri unelma kaiken hallittavuudesta korostaa kaaoksen voimaa – hieman samaan tapaan kuin *Valtakunnan* seitsemännessä jaksossa, jossa Krogshøj sanoo piilottaneensa Monan hoitokertomuksen Steelman-raportin väliin, sillä virheellisesti luokiteltua dokumenttia on mahdoton löytää (V, E7; 47:05). Ehkä fantasmagorian voisi ajatella syntyvän, tai ainakin tehostuvan, juuri tämän vastakkainasettelun kautta fragmentaaristen, kaoottisten havaintojen asettuessa rationaalisia elementtejä vastaan? Yksi tällaisen kaksijakoisen kaupunkinäkemys­k­sen tärkeimpiä edustajia on Baudelaire, jolta esimerkiksi T. S. Eliot kertoo omaksuneensa kaupungin fantasmagorisen⁴² esittämisen sekä tavan yhdistellä kaupunkikuvauksissa yhtäältä synkän realistisia ja toisaalta fantasmagorista ja fantastisia elementtejä. (Temple 1982, 296.) Juuri vastakkainasettelu rationaalisuuden ja toisaalta järkiajattelun haastavien elementtien – intuition, järjettömyyden, kaaoksen ja, kuten neljännessä luvussa esitän, hulluuden – välillä ovat keskeinen osa

⁴² T. S. Eliot käyttää itsekin sanaa fantasmagoria kuvaamaan Baudelairen kaupunkia. Fantasmagoria toistuukin muodikkaalta vaikuttavana terminä useissa 1900-luvun alun teksteissä, kuten Walter Benjaminilla.

kaikkien käsittelemieni teosten tematiikka. Sama toteutuu myös teosten vastaanoton hetkellä: usein juuri ”todellisuudesta” muistuttavat elementit, kuten kartat, valokuvat ja muu dokumentaarinen materiaali tai vaikkapa kertojan omat huomiot tapahtumapaikoista pikemminkin rikkovat fiktiivisen maailman koherenttiutta ja realistisuutta kuin rakentavat sitä. Näen, että juuri oudoksi tehty illuusio todellisuudesta on kaikissa käsittelemissäni teoksissa yksi ”epätodellisen kaupungin” teeman tärkeimmistä piirteistä. Suhdetta todellisuuteen horjutetaan myös paitsi kaduille ja käytäville ilmestyvillä aaveilla, varjoilla ja kaksoisolentoilla, myös kerrontakeinoilla, jotka vastustavat rationaalista ja loogista tilanhahmotusta. Teoksissa käytetään usein henkilöhahmojen sisäistä kokemusta painottavia kerrontatapoja, ja esimerkiksi *Peterburgissa* kysymykset siitä, kuka kokee, näkee tai kertoo, vaativat syvälle menevää tulkintaa.⁴³ Vaikka sivuan näitä kysymyksiä kaupunkikuvausten analyysissä seuraavissa alaluvuissa, päähuomioni on *Valtakunnan* kerronnassa. Luvussa 3.2. luen *Valtakuntaa* suhteessa seuraavissa alaluvuissa esiin nouseviin teemoihin sekä kerronnan ja kaupungin tilankuvauksen tapoihin. Keskeinen ajatus luvussa 3.2 on fantasmagorian ohella, ja siihen liittyen, *epäjatkuvuus*, jonka Monroe K. Spears näkee kuvaavan modernistista runoutta sekä temaattisella että rakenteellisella tasolla. Itse näen termin luonnehtivan hyvin myös paitsi modernistista proosaa ja käsittelemiäni kaupunkikuvauksia, myös *Valtakuntaa* ja sen teemoja sekä kerrontaa.

3.1.1 *Autio maa* ja epätodellisten kaupunkikuvausten perinne

Aloitan kaupunkikuvausten tarkastelun T. S. Eliotin runosta *Autio maa*, sillä se tarjoaa lukuisten intertekstuaalisten viittaustensa kautta tilaisuuden esitellä epätodellisen kaupungin teeman historiaa ennen kyseisen runon ja samana vuonna ilmestyneen *Peterburgin* kirjoittamista. *Autiossa maassa* mainitaan useita eri kaupunkeja: ikivanhat Aleksandria, Jerusalem ja Ateena, joita kaikkia luonnehtii loistokas historia, tuho ja jälleenrakentaminen, sekä niihin rinnastuvat modernit kaupungit Lontoo, Wien ja München. Ne ovat kaikki tuhonsa kautta epätodellisia: ”sortuvia torneja / Jerusalem Ateena Aleksandria / Wien Lontoo / epätodellisia” (*A*, 97).⁴⁴ Pääosin ajatus epätodellisuudesta yhdistyy runossa kuitenkin Lontooseen, johon suurin osa tapahtumista sijoittuu. Runoa voikin lukea ennen kaikkea kaupunkikuvauksena, jonka kohteena on Lontoo, kuten esimerkiksi Julian Wolfreys (2007) tekee. Wolfreys katsoo, että Ezra Poundin tekemä editointityö tärveli jossain määrin T. S. Eliotin pyrkimyksiä tehdä *Autiosta maasta* osa Lontoo-kuvausten perinnettä ja vähensi kaupungin roolia

⁴³ *Peterburgin* kertojaääniin ja näkökulmiin liittyviä kysymyksiä olen käsitellyt yksityiskohtaisemmin Samuli Björnisen ja Kirill Naishoulerin kanssa kirjoittamassani artikkelissa Björninen, Naishouler & Tenhola 2009.

⁴⁴ ”Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal” (*W*, 44).)

teoksessa. Wolfreysin mukaan *Autiota maata* pitäisikin lukea Lontoo-tekstinä, ellei kirjallisen modernismin urbaanina tekstinä *par excellence*. (Wolfreys 2007, 192.) Näen kuitenkin, että Lontooseen sijoittuvan kaupunkikuvauksen lisäksi erityisen kiinnostavia runossa ovat viittaukset ja yhtymäkohdat muihin modernismin kaupunkikuvauksiin, kuten Charles Baudelairin Pariisi-kuvauksiin, Charles Dickensin Lontoo-kuvauksiin ja James Joycen Dublin-kuvauksiin. Sen lisäksi, että *Autio maa* liittyy modernismin kaupunkikuvausten perinteeseen aihevalintansa kautta, se liittää itsensä osaksi perinnettä viittaamalla aktiivisesti muihin, sekä aiempiin että runon kirjoittamisen aikoihin tehtyihin kaupunkikuvauksiin. Samalla runon voi nähdä kommentoivan koko Euroopan – ei vain Lontoon tai Englannin – kulttuurista tilannetta vuosisadan alussa.

Lontoo on *Autiossa maassa* alusta asti sekä oikea, koettavissa ja tunnistettavissa oleva paikka että ”epätodellinen kaupunki”. Olemassa olevaan maailmaan sen sijoittavat lukuisat paikannimet. Alussa muistellaan Müncheniä: ”Kesä yllätti meidät, saapuen yli Starnbergersee’n / sadekuurona; me oleilimme loggiassa / menimme kävelemään auringossa Hofgarteniin / ja joimme kahvia ja juttelimme hetkisen”⁴⁵ (A, 83). Runon edetessä siirrytään Lontooseen, josta runossa mainitaan nimeltä siltoja, katuja ja kirkkoja. Niiden kautta runo paikantaa itsensä todellisen Lontoon lisäksi myös kirjallisten Lontoo-kuvausten perinteeseen, kuten Wolfreys huomauttaa (Wolfreys 2007, 192). Myös runon viitteissä mainitut, runoilijan omakohtaisia kokemuksia painottavat huomautukset muistuttavat paikkojen sijaitsevan myös runon ulkopuolisessa reaali-maailmassa. Kun runon puhuja kuvailee aistimuksiaan Lower Thames Streetillä ”missä Magnus Marttyyrin seinissä / on selittämätön loisto, Joonian valkoinen ja kulta”⁴⁶ (A, 93), viitteessä runoilija innostuu ylistämään mainitun St. Magnus Martyr -kirkon sisustusta: ”Magnus Marttyyrin sisänäkymä on mielestäni Wrenin kauneimpia” Ks. *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches*, P. S. King & Son, Ltd.”⁴⁷ (A, 111). Omakohtaista kokemusta kaupungista korostaa myös erikoisen vakuutteleva viitehuomautus riville 68, joissa kuvataan St. Mary Woolnoth -kirkon kellonlyöntejä (”Missä löi Saint Mary Woolnoth / elottomasti loppuun kello yhdeksää”): ”Ilmiö, jonka olen useasti pannut merkille”.⁴⁸

Runon rajankäynti toden ja illuusion välillä ulottuu myös viitteissä puhuvaan T. S. Eliotin hahmoon. Häntä ei tee mieli tulkita todelliseksi Eliotiksi, vaan pikemminkin runoilija-Eliotiksi – hahmoksi, joka

⁴⁵ ”Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain; we stopped in the colonnade, / And went on in sunlight, into the Hofgarten, / And drank coffee, and talked for an hour” (W, 29)

⁴⁶ ”Where the walls / of Magnus Martyr hold / inexplicable splendour of Ionian white and gold” (W, 39)

⁴⁷ ”The interior of St. Magnus Martyr is to my mind one of the finest among Wren’s interiors. See *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (P. S. King & Son, Ltd.)” (W, 51).

⁴⁸ ”With a dead sound on the final stroke of nine” (W, 31) ja ”A phenomenon which I have often noticed” (W, 48).

on yksi runon lukuisista puhujista ja itsekin moniääninen.⁴⁹ Viitteet auttavat vähemmän oppinutta lukijaa paikantamaan sen lukuisia viittauksia, mutta eivät parhaansa mukaan. Runoilija-Eliotin motivaatioita saa epäilemään etenkin tämän epäloogisuus lähteiden listaamisessa. Monet suoraan muualta poimitut ilmaisut ja toisiin teksteihin viittaavat sanat saavat selityksen, mutta esimerkiksi kohta ”Hyvää yötä, hyvää yötä, naiset, hyvää yötä, naiset ihanaiset! / Hyvää yötä, hyvää yötä!”⁵⁰ (A, 89) jätetään vaille selitystä, vaikka kyseessä ovat Shakespearen *Hamletin* Ofelian viimeiset sanat, ja muun muassa Ofelian kautta aktivoituva hukkumisteema on tärkeä osa *Aution maan* merkitysverkkoa. Toisinaan Eliot taas noudattaa velvollisuuttaan merkitä lähteensä, vaikkei olisi edes varma niiden alkuperästä, kuten viitteessä riville 199: ”En tunne sen balladin alkuperää, josta nämä säkeet on otettu: se on lähetetty minulle Sydneystä, Australiasta”⁵¹ (A, 108). Viitteet toimivat toki karttana runon lukuisiin viittauksiin, mutta samalla ne voi nähdä myös jopa eksyttävinä lisinä runon merkitysähkyyden, jonka edessä tekee muutenkin toisinaan huokaista ”Tyhjää vain / voin liittää tyhjään”⁵² (A, 94). Tältä osin viitteet ovat siis selityslitteen sijaan olennainen osa runoa ja rakentavat runon merkityksiä, etenkin kulttuurisen muistin ympärille rakentuvaa tematiikkaa.

Intertekstuaalisuutensa kautta runo viittaa myös muihin kuin Lontooseen sijoittuviin fiktiivisiin kaupunkikuvauksiin. Kun Lontoo mainitaan *Autiossa maassa* ensimmäisen kerran, sitä ei kutsuta kaupungin oikealla nimellä. Sen sijaan sille annetaan toinen nimi, ”epätodellinen kaupunki”, jonka kautta se kommunikoi kokonaisen epätodellisen kaupungin teemaa toistavan tekstijoukon kanssa:

Epätodellinen kaupunki,
talvisarastuksen ruskean usvan alla,
ihmisiä virtasi laumana yli London Bridgen, paljon, paljon,
kuka olisi uskonut kuoleman tuhonneen niin paljon. (A, 85.)⁵³

Aution maan moderni kaupunki on epätodellinen ja sumuinen paikka, jonka asukkaatkin kulkevat elämän ja kuoleman välimaastossa. Lainauksen viimeinen lause viittaa Danten *Jumalallisen*

⁴⁹ Toisinaan hän on tunnollinen lähteiden merkitsijä, toisinaan taas epäröivä assosioija, ärtynyt ja huonomaistinen runoilija: (”I do not know the origin of the ballad from which these lines are taken”, *W*, 49) luonnontieteilijä (”This is *Turdus aonalaschkae pallasii*, the hermit-thrush which I have heard in Quebec County”, *W*, 52), arkkitehtuurikriitikko ja niin edelleen. Jossain määrin runoilija-Eliotin voi ehkä nähdä myös oman, runossa esitetyn fiktiivisen Lontoon *flaneurina*, joka kuljeskelee itse rakentamissaan tiloissa kommentoiden paikkoja ja asioita loppuviitteissä.

⁵⁰ ”Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night” (*W*, 36).

⁵¹ ”I do not know the origin of the ballad from which these lines are taken: it was reported to me from Sydney, Australia” (*W*, 49)

⁵² ”I can connect / Nothing with nothing” (*W*, 41).

⁵³ ”Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many” (*W*, 31).

*näytelmän (Divina Commedia, 1320) ”Helvetti”-osioon*⁵⁴, mikä korostaa kaupunkien sielullista tyhjyyttä ja helvetillisyyttä: Lontoo on yhtäkaa myös Manala. Kaupungin epätodellisuutta korostetaan sillä, että runo aktivoi muita ”epätodellista kaupunkia” kuvaavia kaupunkifiktioita.

Viittauskohdista ensimmäinen ja selkein – Eliot itse nimeää sen viitteissään – on Baudelairen runo *Seitsemän ukkoa (Les Sept Vieillards, 1861)*, mikä korostaa yhtäläisyyttä Eliotin Lontoon ja Baudelairen Pariisin välillä. *Aution maan* viitteissä mainitaan ote kyseisestä runosta: ”Fourmillante cité, cité plein de rêves / Où le spectre en plein jour raccroche le passant”⁵⁵ (A, 103). Rivit esittävät kaupungin kaksijakoisena: yhtäältä kyseessä on haaveiden tai toiveiden kaupunki, toisaalta ahdistava paikka, jossa unikuvat ja aaveet eivät jätä kulkijaa rauhaan. Jos subtekstiksi otetaan koko Baudelairen runo, tunnelma synkkenee entisestään. ”Keskipäivän aave” osoittautuu *Seitsemän ukkoa* -runon kuluessa painajaismaiseksi näyksi runon puhujan silmien edessä monistuvista vanhoista, kumarista miehistä, ja Antti Nylénin käännös kimppuun käyvine aaveineen korostaa ahdistavaa tunnelmaa. Runoilija-Eliotin lainaamissa Baudelairen riveissä aktivoituu Baudelairelle – ja modernismille yleensä – ominainen kaksitahoinen suhtautuminen suurkaupunkeihin: ne ovat samaan aikaan sekä hämmästyttäviä, unelmia ja mielikuvitusta ruokkivia paikkoja että maanpäällisiä helvettejä. Eliotin viittaus on sekin moninkertainen kuin Baudelairen kertautuvat ukot: Baudelairen runo on omistettu toiselle Pariisin kuvaajalle ja Baudelairen aikalaiselle, Victor Hugolle, jonka visio Pariisista oli toisinaan hyvinkin synkkä.

Seitsemän ukkoa -runossa kulkija joutuu todistamaan ”helvetillistä kulkuetta” (”cortège infernal”), kun vastaan tuleva vanha, kaksinkerroin taipunut mies jakautuu ensin kahdeksi ja lopulta seitsemäksi ukoksi, jotka tulevat ”samasta hornasta” (”du même enfer”). Myös *Aution maan* ihmisjoukot ovat synkkiä ja anonyymejä, kuten Madame Sosotriksen ennustuksessa: ”Näen ihmispaljouden, joka kiertää piirissä”⁵⁶ (A, 85). Northrop Frye näkee Baudelairen Pariisin (”fourmillante cité”⁵⁷) ja Eliotin Lontoon vertautuvan toisiinsa siinä, että niitä luonnehtii ikävystyneisyys ja tyytymättömyys, jotka Frye liittää runossa vallitsevaan uskonnolliseen tematiikkaan. Runossa vallitseva tylsämielisyys ei

⁵⁴ ”ch'i' non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta” (A, 103).

⁵⁵ ”Kuhisevassa kaupungissa, kuvitelmiin kaupungissa / voi aave keskellä päivää / käydä kulkijan kimppuun” (Baudelaire 1861/2011, 271). Kaikki käyttämäni Baudelaire-suomennokset ovat Antti Nylénin käsialaa. *Aution maan* suomennoksessa rivit on käännetty hieman toisin: Kuhiseva kaupunki, kaupunki täynnä unelmia, missä aave keskellä päivää ahdistaa kulkijaa” (A, 103).

⁵⁶ ”I see crowds of people, walking round in a ring” (W, 31).

⁵⁷ Fourmillante-sanan kanta, fourmi, muurahaiset ovat myöhemmissä teoksissa assosioituneet tuhoon ja kuolemaan. Salvador Dalín maalauksissa sekä hänen ja Luis Buñuelin ohjaamassa surrealistisessa elokuvaklassikossa *Andalusialainen koira (Un chien andalou, 1929)* muurahaiset yhdistyvät mädäntymiseen, rapistumiseen ja kuolemaan. Myös Gabriel García Márquezin romaanissa *Sadan vuoden yksinäisyys (Cien años de soledad, 1967)* muurahaiset liitetään Buendias-suvun ja Macondon kaupungin rappioon.

Fryen mukaan ole niinkään synnissä elämistä; hyveiden tielle ovat vain tulleet saamattomuus ja pelko. (Frye 1966, 51.) Moderni kaupunki on paikka, joka ei tarjoa hengenravintoa, vaan lamauttaa.

Seitsemän ukon vanhukset voi tulkita myös viittauksena menneisyyden ja historian läsnäoloon runon kuhisevassa ja modernissa keskipäivän Pariisissa. Siinä missä *Valtakunnassa* kummittlemaan palaavat niin aaveet kuin henkilöhahmojen henkilökohtaiset menneisyydetkin, myös Baudelairen runon ”seitsemän kamalaa epäsiikiötä henkivät jotain ikuista!”⁵⁸ (Baudelaire 1861/2011, 273). Tämän voi nähdä paitsi viittauksena tuonpuoleiseen, myös vastakohtana nykyhetken kaupungille, jolloin ukot tuovat menneisyyden kerrostuman moderniin todellisuuteen. Viittauksen kautta myös *Autioon maahan* tulee aikakerrostumia, kun katkelma aktivoi sekä Baudelairen että Victor Hugon näkemykset 1800-luvun puolivälin Pariisista, ja lisäksi Danten Helvetti-kuvauksen viisisataa vuotta aiemmin.

Keskeinen intertekstuaalinen elementti kaupunkikuvausten kannalta on *Autiossa maassa* sumu. Alter huomauttaa, että modernismin suuret kaupungit – Lontoo, Pariisi ja Pietari – oli rakennettu kostealle, soiselle maaperälle, ja nämä sumuiset kaupungit esitettiin kirjallisuudessa usein aavemaisina heijastuksina, baudelairelaisina ”epätodellisina kaupunkina”. (Alter 2005, 70.) *Aution maan* rivit, jotka kuvailevat sumuisella sillalla vaeltavia elottomia ihmisjoukkoja, tuovat mieleen ainakin kaksi muuta sumuista kaupunkia. Yhtäältä ne muistuttavat juuri Baudelairen Pariisista, joka *Seitsemän ukkoa* -runossa verhoutuu myös talviaamun sumuun: ”Kerran aamulla, kun ankeilla kaduilla usva / nousi kattojen tasalle ja korttelit / olivat kuin tulvajoen töyräät ja kelmeä sumu / täytti joka sopen” (Baudelaire, 1861/2011, 271).⁵⁹ Baudelairella sumu ja usva vääristävät havaintoja. Talot näyttävät korkeammilta kuin ovatkaan – mikä välittyy alkutekstistä paremmin kuin Antti Nylénin käännöksestä – ja usvan kuvailu puolestaan korostaa runon tulvatematiikkaa. Toinen subteksti ovat Charles Dickensin Lontoo-kuvaukset ja etenkin teos *Our Mutual Friend* (1865), josta runon alkuperäinen nimi ”He Do the Police in Different Voices” on myös peräisin.⁶⁰ Dickens alkoi kuvata kaupunkia synkempään sävyyn etenkin myöhemmässä tuotannossaan, johon myös vuosina 1864–1865 kirjoitettu *Our Mutual Friend* kuuluu:

Päivä oli Lontoossa sumuinen, usva riippui raskaana ja tummana. Elollinen Lontoo, jolla oli kirvelevät silmät ja ärtyneet keuhkot, räpytteli, pihisi ja haukkoi henkeään. Eloton Lontoo oli

⁵⁸ ”Ces sept monstres hideux avaient l’air éternel!” (Baudelaire, 1861/2011, 272).

⁵⁹ ”Un matin, cependant que dans la triste rue / Les maisons, dont la brume allongait la hauteur, / Simulaient les deux quais d’une rivière accrue” (Baudelaire, 1861/2011, 270).

⁶⁰ Nicole Ward on ehdottanut, että ”police” viittaisi tässä kreikan sanaan polis, kaupunki, jolloin runon alkuperäisessä nimessä joku esittäisi kaupungin eri äänillä (Thormählen 1978, 29–30).

pikimusta haamu, tarkoituksella jakautunut näkyvään ja näkymättömään osaan, ja niinpä se ei ollut oikein kokonaan kumpaakaan. (OMF, 402)⁶¹

Välitilassa oleva, puoliksi näkyvä ja puoliksi näkymätön kaupunki, joka on sekä hukkumaisillaan että tukehtumaisillaan liittyy romaanissa laajemmin koko teoksen läpäisevään hukkumalla kuoleamisen teemaan. Alter näkee, että sekä tukehtuminen että hukkuminen kuvaavat samankaltaisia siirtymätiloja elämän ja kuoleman välillä (Alter 2005, 78). Ajatus hukkumiseen ja tukehtumiseen liittyvästä siirtymätilasta tai välitilasta on läsnä myös *Autiossa maassa*, jossa kaupungin asukkaat ja itse kertojakin (tai yksi niistä) ovat olemassa jossain elämän ja kuoleman välimaastossa: ”minä en ollut / kuollut, en elävä”⁶² (A, 84). Myös siinä hengitysvaikeudet liittyvät moderniin olemassaoloon, kun kuoleman tuhoamat ihmisjoukot hengittävät epätasaisesti: ”huokaisu kuului silloin tällöin”⁶³ (A, 85). Sillalla kävelevät joukot eivät ole virkistävällä happihyppelyllä, vaan hengittäminen tapahtuu vain työntämällä ulospäin jo käytettyä hengitysilmaa, ”jätettä” (waste), mikä korostuu alkutekstin verbissä ”exhale”. Myös *Peterburgissa* ja *Valtakunnassa* vedestä ja sumusta muodostuu sukulaissymboleita, jotka molemmat yhdistyvät hukkumiseen. *Valtakunnan* Mary-aaveen kuolemaan liittyy lisäksi myrkyllisen ilman, kloorihöyryn, hengittäminen, mihin palaan luvuissa 3.2 ja 4. analysoidessani *Valtakunnan* intertekstuaalista sumu- ja vesisymboliikkaa.

Sumusta muodostuu sekä Eliotille että Dickensille myös retorinen elementti, kuten Wolfreys huomauttaa. Kaupunki näyttää sumussa fragmentaariselta, sillä sumu haittaa havaitsemista, eikä kaupungissa olevien tapahtumien ja ilmiöiden välillä vaikuta olevan muita kuin tilallisia tai ajallisia yhteyksiä. Sumu saa kaupungin vaikuttamaan epätodelliselta ja vieraannuttaa siitä. (Wolfreys 2007, 220–201.) Myös *Peterburgissa* sumu vaikuttaa romaanin kerrontaan ja kytkeytyy ajatukseen kaupungin fragmentaarisuudesta, kuten luvussa 3.1.3 analysoin.

Esimerkiksi Baudelaireen, Dickensin ja Danteen viittaavien alluusioiden kohdalla *Aution maan* intertekstuaalisuus on melko selkeää ja viittauskohdat nimettävissä. Toisinaan intertekstuaalisilta vaikuttavien kohtien nimittäminen alluusioiksi on kuitenkin kyseenalaista. Pikemminkin kyse vaikuttaa olevan samankaltaisista miellelyhtymistä, joita runo – tiedostaen tai tiedostamattaan – ruokkii. Etenkin hukkumisteeman voi lukea teoksessa yllättäviinkin kohtiin. Kun *Aution maan* ennustajanainen Madame Sosostriis kertoo Tarot-kortteja lukiessaan: ”Tässä on Belladonna,

⁶¹ ”It was a foggy day in London, and the fog was heavy and dark. Animate London, with smarting eyes and irritated lungs, was blinking, wheezing, and choking; inanimate London was a sooty spectre, divided in purpose between being visible and being invisible, so being wholly neither.” *Our Mutual Friend* -suomennokset: K. T..

⁶² ”I was neither / living nor dead” (W, 30).

⁶³ ”Sighs, short and infrequent, were exhaled” (W, 30).

kallioiden valtiatar, / tilanteiden valtiatar”⁶⁴ (A, 84), lauseen voi tulkita viittaavan paitsi Leonardo da Vincin *Luolamadonna*-maalaukseen (englanniksi *Virgin of the Rocks* tai *Madonna of the Rocks*) ja Maljojen kuningatar -kortissa esiintyviin rantakiviin, myös Joycen *Ulysses*-romaaniiin⁶⁵ ja etenkin sen jaksoon nimeltä ”Loukkurit” (”The Wandering Rocks”). Koko *Ulysses* rakentuu labyrinthimaisesti tilanteista kaupungissa, mutta varsinkin tämä luku keskittyy kaupungissa kulkevien ihmisten reitteihin ja satunnaisiin kohtaamisiin. Tarinan virta keskeytyy usein eräänlaisilla ”samaan aikaan muualla” -poiminnoilla, joita suomentaja Leevi Lehto kutsuu ”pistokkaiksi” (Joyce 1922/2012, 255), ja *Ulysses*’in kerronta muistuttaa kyseisessä luvussa *Aution maan* fragmentaarista rakennetta: kohtaamiset ja kytkökset asioiden välillä vaikuttavat yhtä sattumanvaraisilta – mikä tuo mieleen myös tavan, jolla henkilöahmot sattuvat törmäilemään toisiinsa *Valtakunnan* sairaalan käytävillä.

Autio maa -runolle ovat ominaisia juuri tällaiset intertekstuaaliset kohdat, jotka assosioituvat samaan aikaan moniin eri teksteihin. Sumun kuvaus ja epätodellisen kaupungin teema aktivoivat Eliotin runossa sekä Baudelairen Pariisiin että Dickensin Lontooseen liitettyjä ominaisuuksia, mutta samalla ne muistuttavat muista vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksista, jotka puolestaan ovat saaneet vaikutteita muun muassa juuri Dickensiltä ja Baudelairelta. Näitä ovat esimerkiksi Joycen Dublin-kuvaukset tai vaikkapa Pietarin kaupungin esittämisen perinne, jossa siinäkin sumu ja hukkuminen ovat keskeisiä teemoja, ja johon palaan tarkemmin alaluvussa 3.3.

3.1.2 Kuolleen Brüggen toistumat, muistumat ja analogiat

Georges Rodenbachin *Kuollut Brügge* sisällyttää itseensä Brüggen monet kasvot vuosisadan vaihteessa. Kaupungin vanha katolinen traditio ja Belgian mystiikkaperinne ovat romaanissa edelleen voimissaan esimerkiksi lukuisien kirkkojen, hautamonumenttien ja reliikkien kautta, mutta niiden vastapainoksi on saapunut moderni ja maallistunut kaupunkielämä, jota puolestaan romaanissa edustaa Huguesin kuolleen vaimon huikentelevainen ja tanssijattarena työskentelevä kaksoisolento. *Kuolleessa Brügge*ssa itse kaupunki on kuitenkin kaikkea muuta kuin moderni: se on hiljainen ja rauhallinen, kaduilla kaikuvat ihmisäänien sijaan kirkonkellot. Kuolleen ja autiona Brugge näyttäytyy myös romaanin sivuille sijoitetuissa valokuvissa. *Kuolleen Brüggen* valokuvia tutkineen

⁶⁴ ”Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, / The lady of situations” (W, 31).

⁶⁵ *Ulysses* ei samankaltaisista teemoista huolimatta kuvaa Dublinia samanlaisena synkkänä, kosteana loukkona kuin vaikkapa Dickens Lontoota tai Belyi Pietaria. Vaikka edellä mainittujen kirjailijoiden teoksista välittyy niistäkin (viha-)rakkaussuhde kuvattuun kaupunkiin, Joycen Dublin-kuvaus on valoisampi ja optimistisempi.

Paul Edwardsin mukaan Rodenbachin teoksen valokuvat eivät todellakaan ole modernin elämän kuvauksia, sillä sekä modernius että elämä loistavat niissä poissaolollaan (Edwards 2000, 71).

Mutta vaikka moderni elämä sinänsä vilahtaa teoksessa vain ohimennen Huguesin eksyessä keskustaan vaimonsa kaksoisolentoa seuratessaan, kaupungin kuvauksessa voi nähdä sitäkin enemmän modernismia. Modernismiin usein liitetty hankala suhde menneisyyteen – yhtäältä sen romantisointi ja toisaalta kokemus menneen ja nykyhetken yhteensovittamattomuudesta – vaivasivat etenkin symbolisteja, jotka vastustivat modernin elämän pinnallisuutta ja pyrkivät muodostamaan yhteyden menetettyyn aikaan (Gerould 2009, 80). ”Kuollut kaupunki” Brugge asettuu sekä valokuvissa että tekstissä selvästi modernia elämää vastaan: se on kaunis *vanité* ja reliikki, mutta myös paikka, jossa menneisyys yhä elää sellaisena kuin se on joskus ollut. Etenkin symbolisteille Brugge oli 1800–1900-lukujen vaihteessa kaupunki, joka edusti menetettyä viattomuuden aikaa (Pudles 1992, 637). *Kuolleesta Brüggestä* välittyy symbolisteille ominainen nostalginen kaipuu myyttiseen menneisyyteen, jossa todellisuus ei ole selitetty puhki, vaan jossa on tilaa hämäryydelle, assosiaatioille ja mystisille analogioille. Kaikki tämä kiteytyy Bruggen katolisiin kirkontorneihin, kaiken hämärtävään tihkusateeseen ja kanaalien seisoviin, kaupunkia peilaileviin vesiin.

Fantasmagoria kuvaa terminä hyvin *Kuolleen Brüggen* kaupunkia. Kaupunki vaikuttaa vahvasti päähenkilön psyykeen ja saa pelkkää tapahtumapaikkaa aktiivisemmän roolin. Realistiset elementit, esimerkiksi todelliset kadunnimet ja valokuvat, yhdistyvät kaupunkia oudoksi tekeviin piirteisiin. Kiinnostavaa on, että oudoksi tekeminen yhdistyy usein juuri samaisiin realistista vaikutelmaa luoviin elementteihin. Tapahtumat pyritään *Aution maan* tavoin kiinnittämään tiukasti todellisiin paikkoihin. Todellisuusefektiä luodaan tässäkin tapauksessa oikeilla paikannimillä, joita kertoja luettelee kuvaillessaan yksityiskohtaisesti henkilöhahmojen kulkemia reittejä: ”[Hugues] kiersi pitkin Vihreätä rantakatua, pitkin Peilikatua Myllysiltaa kohden, ilottoman laitakaupungin poppelireunaisille teille päin” (*KB*, 26)⁶⁶. Reitit täsmäävät, kun niitä vertaa GF Flammarion -painoksesta löytyvän liiteosion todelliseen Bruggen karttaan, kuten kyseisen painoksen loppuviitteissä havainnollistetaan (*BM*, 113–115). Syvemmät merkitykset vaativat kuitenkin kulman takana, sillä paikannimillä on myös vertauskuvallinen ulottuvuus. Kadunnimi ”Peilikatu” ennakoi Huguesin samaisella ”hämykävelyllä” kohtaamaa kaksoisolentoa, aivan kuin kaupunki itse toisi kulkijan eteen tapahtumia sen mukaan, mitä reittejä tämä valitsee. Kertoja ilmoittaa jo ”Alkulauseessa”, että kaupungilla on tapahtuvia ohjaava ominaisuus:

⁶⁶ ”Il longe le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers.” (*B*, 70.)

Kertoessani tässä eräästä intohimosta, olen samalla – ja pääasiallisesti – tahtonut luoda kuvan kaupungista, Kaupungista henkilönä, joka on oleellisessa yhteydessä kaikkien sielunilmiöiden kanssa, – henkilönä, joka kehoittaa, joka kieltää, joka pakoittaa toimintaan [--] Juuri sen minä olen tahtonut saada ilmaistuksi: kaupungin, joka vaikuttaa ratkaisevasti tapausten kulkuun [--]. (KB, 11.)
67

Kertoja ei kuitenkaan kuvaile, kuinka pitkälti ja millä tavoin kaupunki vaikuttaa tarinan tapahtumiin. Luoko se ainoastaan edellytykset tietyille ”sielunilmiöille” ja ajaa siksi tiettyihin havaintoihin? Ainakin yhdennäköisyys kuolleen vaimon ja tämän kaksoisolennon, Janen, välillä vaikuttaa olevan ennen kaikkea Huguesin oman mielen tuotetta:

Hän koetti palauttaa sielunsa silmien eteen vainajan kuvan [--] Äkkiarvaamatta, kun hän täten ankaralla ajatustyöllä, ikäänkuin katselemalla sielunsa syvimpään, koetti sommitella yhteen rakkaimpansa puoleksi hävinneitä piirteitä, tunsi Hugues, – joka tuskin huomasi ohikulkijoita, niin vähän kun niitä olikin, – ankaraa mielenliikutusta nähdessään nuoren naisen tulevan vastaansa. (KB, 32.)⁶⁸

Hugues on vain hetkeä aiemmin yrittänyt ankarasti palauttaa mieleensä vaimonsa kasvot, minkä jälkeen hän näkee tämän piirteet yhdistyneenä todelliseen henkilöön. Toisaalta kaupungin voi ajatella osallistuvan aktiivisesti tapahtumaketjuun ohjaamalla vainajaa muistuttavan Janen ja Huguesin oikealla hetkellä samaan kadunkulmaan. Ja vaikka kyseessä ei ole Lontoon tai Pariisin kaltainen metropoli, myös Bruggen kaupunki onnistuu harhauttamaan kulkijansa. Samaisella iltakävelyllä, jolla Hugues näkee vaimonsa kaksoisolennon, hän myös kadottaa tämän näkyvistä:

Niin kuin unissakävelijä seurasi Hugues nuorta naista, aivan koneellisesti, tietämättä miksi, ajattelematta mitään, kautta Brüggen monisokkeloisten katujen. Eräässä paikassa, missä useat tiet yhtyivät, ja juuri kun hän sattui kulkemaan hieman etäämpänä, ei hän yht’äkkiä nähnytäkään naista enää. Tämä oli kadonnut näkyvistä, hänet oli niellyt joku näistä mutkikkaista kujista, – Hugues ei tiennyt, mikä. (KB, 35.)⁶⁹

Kaupunki nielaisee samaisen kaksoisolennon, jonka se on Huguesin mieleen tuottanut, aivan kuin Brugge tai sen synnyttämä kaksoisolento ohjailisivat Huguesin kulkua ja kiusaisivat tätä. Kaupungin

⁶⁷ ”Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d’âme, qui nous a plu d’élire, apparaît presque humaine...” Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la Ville orientant une action [--]. (B, 49.)

⁶⁸ ”Il cherchait en lui le souvenir de la morte [--]. Tout à coup, tandis qu’il recomposait par une fixe tension d’esprit – et comme regardant au-dedans de lui – ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d’ordinaire, remarquait à peine les passants, si rares d’ailleurs, éproua un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui.” (B, 73–74.)

⁶⁹ Suomennoksessa kaupunki saa aktiivisemmän roolin kuin alkukielisessä teoksessa, jossa kaupunki ei näin animoidusti ”niele” kaksoisolentoa: ”Arrivé à un carrefour, où plusieurs directions s’enchevêtrent, tout à coup, comme il marchait un peu derrière elle, il ne la vit plus – en allée, disparue dans on ne sait laquelle de ces ruelles tournantes.” (B, 79)

olemassaolon tapa tuo mieleen sekä Dickensin *Our Mutual Friend* -romaanin elävään ja elottomaan osaan jakautuvan Lontoon että *Peterburgin* Pietarin, joka tuntuu toisinaan vaikuttavan omana tietoisuutenaan kertomuksen taustalla (mistä enemmän alaluvussa 3.2.2). Kaupunki vaikuttaakin olevan vähintäänkin, kuten Burton Pike kaupunkiromaanien kohdalla kuvailee, ”aktiivisesti läsnä” (Ameel 2016). Toisaalta kaupunki vaikuttaa silloin tällöin muuttuvan aktiivisesta läsnäolosta lähes henkilöhahmoksi, vaikka metaforiselta tasolta ei missään vaiheessa täysin laskeudutakaan. Kertoja kuvailee Bruggeä kuin elävää olentoa: ”näkymättömät lähteet piilottelivat kyyneleisiä kasvojaan. Hautajaistunnelma tulvehti noista suljetuista taloista, noista himmeistä ikkunoista, jotka olivat kuin sokeutuneita silmiä”⁷⁰ (KB, 26). Mutta siinä missä Dickensin kaupunki on elossa – vaikkakin tukehtumaisillaan – Brugge on kuin jättiläisen ruumis: ”Se oli kuollut Brugge, itse haudattu kivisten rantalaitureittensa väliin, kanavien vesi jähmettyneenä suonissaan, kun meren voimakkaat valtimonlyönnit olivat lakanneet niissä sykkimästä”⁷¹ (KB, 26). Kuvaus tuo mieleen myös Baudelairin *Seitsemän ukkoa* -runon Pariisiin, joka sekin vertautuu jättiläiseen ”Kaikkialla ihmeiden virta juoksee vuolaana kuin elinneste jättiläisen ahtaissa suonissa”⁷² (Baudelaire 1861/2011, 271). Molemmista kuvauksista välittyy kokemus kaupungista olentona, joka on enemmän kuin vain tapahtumapaikka. Mutta siinä missä Baudelairin Pariisin kuvauksessa kaupunki näyttäytyy modernina ja hektisenä paikkana täynnä ihmeellisiä tapahtumia, Rodenbachin Brugge on jäänne menneestä. Modernin elämän maalaamisen sijaan Rodenbach poimii kaupunkiympäristöstä muuttumattomia elementtejä, kuten kirkkoja, kanaaleita ja luostareita. Urbaani todellisuus puolestaan yhdistyy vaimon kaksoisolentoon, jonka perässä Hugues kulkee kaupungin valojen ja näyteikkunoiden seassa. Hän näyttäytyy romaanissa keinotekoisena – hänen kerrotaan meikkaavan ja värjäävän hiuksiaan siinä missä kuolleen vaimon kauneus oli luonnollista, ja hänen käytöksensä esitetään muutenkin roisimpana. Kaksoisolento rinnastuu kaupungin moderniin puoleen, joka esitetään Huguesin vaimon kautta paheellisena ja teennäisenä: paras kaupunki on kuollut kaupunki.

Bruggen kaupunki muodostaa vastaavuuksia ja peilikuvia aivan fyysisestikin kanaaleidensa ja ikkunalasiensa heijastusten kautta. Tämän voi osaltaan nähdä houkuttelevan henkilöhahmoja näkemään myös muissa ilmiöissä analogioita ja samankaltaisuuksia. Kertoja kuvaakin Huguesilla olevan erityisen ”yhdennäköisyysaistin” – kyvyn nähdä samankaltaisuuksia ilmiöiden välillä – mihin palaan luvussa 3.2.2 *Valtakunnan* sairaalan kollektiivisen (ali)tajunnan analyysin yhteydessä.

⁷⁰ ”Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d’agonie” (B, 70).

⁷¹ ”C’était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d’y battre la grande pulsation de la mer” (B, 70).

⁷² ”Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant.”

Osa *Kuolleen Brüggen* merkityksistä ja analogioista menee myös ohi henkilöhahmoilta – tai he eivät halua huomata niitä, kuten seuraavan tekstinpätjän kohdalla. Kun Hugues näkee vaimonsa kaksoisolennon toisen kerran, hän seuraa tätä Brüggen keskustan ”väkirikkaille liikekaduille”:

Solakkana ja kevytkäyntisenä, haluten ilmeisesti päästä eroon tästä takaa-ajosta, oli nuori nainen kääntynyt Flaamilaiselle kadulle, jota kaunistavat vanhat veistoksilla koristetut julkipuolet, ja hänen varjonsa erotti selvempänä joka kerta kun hän sivuutti jonkun valaistun myymäläikkunan tai katulyhdyn valokehän. (KB, 43.)⁷³

Urbaanit valot tuottavat kaksoisolennolle oman kaksoisolennon, joka paljastaa jo tässä hahmon pimeään varjopuolen. Hugues tulee myöhemmin huomaamaan, ettei Jane pysty korvaamaan kuollutta vaimoa: Janen ura tanssijattarena, värjätyt hiukset ja huikentelevainen käytös ovat ristiriidassa sekä Huguesin vaimostaan vaalimien muistojen että Brüggen konservatiivisen katolismin kanssa, ja suhteen seurauksena Hugues menettää maineensa kaupunkilaisten silmissä. Tässä vaiheessa Hugues ei vaikuta vielä huomaavan tätä yhteyttä varjojen ja Janen välillä tai ei halua ymmärtää sen symboliikkaa. Kuten Baudelairin *Seitsemän ukkoa* -runon hornasta nousseet ilmestykset, myös Jane rinnastuu pahuuteen ja syntiin: hän ajaa Huguesin käyttäytymään katolilaiselle leskelle epäsovinnalla tavalla. Romaanin loppupuolella Janeen yhdistyy myös kristillistä synnin symboliikkaa: ”Mutta Jane [--] ojensi ärsyttävästi palmikon korkealle, nosti sen kasvoilleen, huulilleen, ikäänkuin lumotun käärmeen, kietoi sen kaulansa ympäri kultaiseksi kaulapuuhkaksi”⁷⁴ (KB, 171).

Synnillisyyys, uskonnottomuus ja henkisesti steriili tunnelma ovat kaikki vuosisadan alun kaupunkeihin yhdistyviä ominaisuuksia. Baudelairin runon vanhat ukot sikiävät Pariisin tylsästä ja vihamielisestä tunnelmasta. Metropoli ei tuota mitään uutta, vaan sumentaa aistit ja synnyttää kammottavia kaksoisolentoja. Myös *Autiossa maassa* todellisuus näyttäytyy henkisesti autiona, eikä voi luoda mitään uutta ilman uskonnolliseen ajatteluun, myytteihin ja uuden alun mahdollisuuteen yhdistyvää sadetta (mistä enemmän pääluvussa 4). *Kuolleen Brüggen* kaksoisolentoja tuottavan kaupungin voi senkin nähdä symboloivan katolismin tai laajemmin uskonnon ja mystiikan kriisiä: tanssijattarena työskentelevä Jane houkuttelee Huguesin syntiin ja modernin ajan edustajana hänestä muodostuu vastakohta Huguesin vanhalle ja hyveelliselle katolilaispalvelijattarelle. Mutta siinä missä *Autiossa maassa* kaivataan kuivuuden ja henkisen tukahtuneisuuden keskellä uudelleensyntymistä ja virvoitusta, *Kuollessa Brügge*ssa vallitsee aito nostalgia: vaikka menneisyyden haluaisi palaavan

⁷³ ”La jeune femme, svelte et rapide, l’air de se dérober à cette poursuite, s’était engagée dans la rue Flamande – aux vieilles façades ornementées et sculptées comme des poupes – apparaissant plus nette et d’une silhouette mieux découpée chaque fois qu’elle passait devant la vitrine éclairée d’un magasin ou le halo répandu d’un réverbère.” (B, 88–89.)

⁷⁴ ”Mais Jane (–) de loin suspendant la tresse, l’amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l’enroulant à son cou, boa d’un oiseau d’or...” (B, 268).

juuri sellaisena kuin se on ollut, se on iäksi menetetty. *Aution maan* babylonisessa kaaoksessa menneisyys puhuu hajanaisissa, intertekstuaalisissa fragmenteissa, joista on silti mahdollista yrittää koota jonkinlaista kokonaismerkitystä. *Kuolleen Brüggen* kaupungissa menneisyys palaa epäaitoutensa paljastavana kopiona, ja yritykset herättää menneisyys eloon on tuomittu epäonnistumaan.

Kuten Edwards huomauttaa mainiossa *Kuolleen Brüggen* valokuvia käsittelevässä artikkelissaan, romaanin valokuvat ovat yksi tarinan lukuisista reliikeistä: ne pysäyttävät ja tallentavat menneisyyden hetket. Sen lisäksi valokuvien voi nähdä olevan dokumentti itsestään, valokuvasta ilmaisumuotona, ja tekstissä käytetään valokuvallisia metaforia:

Ilmanala synnyttää täällä ihmeellisen vuorovaikutuksen esineiden ja ympäröivän ilman välille, salaperäisen kemiallisen kehityksen ilmapiiressä, joka himmentää kaiken räikeän, yhdistää kaikki värit harmaaksi yksitoikkoisuudeksi, sulattaa ne sumuiseksi unelmaksi.

Tuntuu kuin tuo alituinen usma, pohjoisen ilmaston kalpea valo, rantalaitureitten graniitti, tiheät sadekuurot, kellonsoittojen jäljet avaruudessa, olisivat kukin omalta osaltaan vaikuttaneet ilman väriin [--]. (KB, 73)⁷⁵

”Kemiallisen kehityksen” tuloksena värit muuttuvat yksiväriseksi harmaaksi ja kaupunki on siten myös tekstin tasolla kuin mustavalkovalokuva. (Edwards 2000, 76.) Harmaan – mustan ja valkoisen väliin jäävän värin – voi tulkita myös korreloivan itse kertomuksen kanssa, jossa rajat toden ja epätoden sekä valveen ja (valve)unen välillä hämärtyvät.

Myös romaanin valokuvat ovat sekä todellisia että epätodellisia – kuten valokuva median itse, niin kuin Edwards huomauttaa. Niiden sanomalehtimäinen painatus korostaa todistusvoiman tuntua, mutta toisaalta ne myös rikkovat luomaansa todellisuusefektiä: esimerkiksi J. Lévy and Co. sekä Neurdein Frères -kuvapankeista löytyvissä muissa samoihin aikoihin Bruggestä otetuissa valokuvissa kadut ovat täynnä ihmisiä. (Edwards 2000, 71–71.) Tässä ne muistuttavat romaanin muita, tapahtumat olemassa olevaan maailmaan kiinnittäviä elementtejä, kuten kadunnimiä: ne aktivoivat lukijan ajattelemaan ”todellisen” maailman ja sen fiktiivisen vastineen välistä suhdetta ja lukemaan myös tarinan ”todellisia” elementtejä symbolisesti. Edwards kiinnittää huomiota myös autioiden mustavalkokuvien ”surrealistiseen” tunnelmaan. Pitkä valotusaika hävittää laineet veden pinnalta ja sumentaa heijastukset. Kyse voi tietysti olla tuon ajan pitkiä valotusaikoja vaativasta valokuvaustekniikasta, mutta Edwards näkee siinä linkin romaanin paikalleen jähmettyneeseen

⁷⁵ ”Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l’atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise.

C’est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliance, la couleur de l’air [--].” (B, 130–133.)

aikaan: heijastuksia ei koskaan voisi nähdä paljaalla silmällä niin, että aika sekä liikkuu että pysähtyy, mutta valokuvassa se on mahdollista. (Emt., 79.) Lisäksi kuvat on otettu ”paljekameralla”, jonka ylöspäin käännetty linssi korjaa vertikaalilinjojen vääristymiä, minkä vuoksi näkymä poikkeaa tuon ajan linssien luonnollisista tuloksista (emt., 73). Valokuvat eivät siis ole niin ”luonnollisia” kuin voisivat olla, vaan heijastelevat romaanin symbolistista todellisuutta. Ne asettuvat vastakkain tarinan kanssa, jossa todellisuus on jatkuvasti kyseenalainen ja vertauskuvallinen, ja luovat siihen oman, joskin vähäeleisen, kerrontatasonsa.

Romaanin kuvat esittävät usein tarinan tapahtumapaikkoja ja ne sijoittuvat romaanin sivuilla kyseisiin paikkoihin liittyvien tekstikohtien lähistölle. Edwards tunnistaa esimerkiksi kuvan sivulla 59 esittävän Quai de Rosarieta, jolla Hugues asuu (Edwards 2000, 73). Mutta koska kuviin ei liity kuvatekstejä, kaupunkia tuntemattoman on mahdoton tätä päätellä, etenkin kun kuvat sijoittuvat toisinaan muutamaa sivua myöhemmäksi kuin niiden maininta tekstissä. Sivun 59 valokuvassa näkyy yksi Bruggen rakennusten reunustamista kanaaleista, mutta lähisivuilla kerrotaan Huguesin ikävästä vaimoan kohtaan sekä palvelijattaren puuhista, eikä kaupunkia mainita erityisemmin. Sen sijaan kuva ikään kuin ennakoii romaanin toisessa luvussa seuraavaa korrelaatiota kuolleen vaimon ja Bruggen kaupungin välillä, ja se muistuttaa lukijaa kaupungin olemassaolosta ja merkityksestä.



(B, 59.)



(B, 74.)

Toisinaan kuvan yhteys tapahtumiin on selkeämpi. Sivulla 74 on kuva kirkosta, ja koska tekstissä kerrotaan Huguesin Notre-Dame -vierailusta, lukija voi päätellä (tai päättää) kyseessä olevan sama kirkko. Mutta jälleen selitysten puuttuminen tekee yhteydet epävarmoiksi, ja kuvat jäävät ikään kuin leijailemaan tekstin lomaan. Jossain määrin ne muistuttavat runoilija-Eliotin ääntä *Aution maan* viitteissä: nekään eivät opasta lukijaa parhaansa mukaan tai havainnollista tarinan tapahtumia.

Yhteyksien puuttuminen voi myös saada lukijan hyväksymään katkoksen tekstin ja kuvien välillä, jolloin valokuvista tulee oma kerrontatasonsa ja niiden luonne muuttuu. Ne eivät enää kuvita tekstiä ja liitä kertomusta todelliseen kaupunkiin, vaan niistä tulee yksi teoksen lukuisista vertauskuvista. Ne eivät ole kaupunki itse, vaan sen epätodellisia kahdentumia. Ne toistavat 1900-luvulla yleistä käsitystä, jonka mukaan valokuva on nostalginen todellisuuden jälki, *memento mori*, ja muistutus kuolemasta (Edwards 2000, 72). Valokuvan liittää kuolemaan myös Roland Barthes. Barthes'ille valokuva on muistutus kuolemasta, joka sisältyy aina potentiaalisesti valokuvaan: valokuva muuttaa kohteensa objektiksi ja täten tappaa sen (Barthes 1985/1980, 20–21). Kamerasta kuvanottohetkellä kuuluvan raksahduksen hän assosioi aikaan ja kellojen ääneen (emt.), mikä on kiinnostavaa *Kuolleen Brüggen* kohdalla: kirkonkellot rytmittävät päiviä koko romaanin läpi. Mutta samoin kuin kellot, jotka yhtäältä muistuttavat ajankulusta mutta toisaalta toistuvat samanlaisina päivästä toiseen, myös valokuvilla on aikaan nähden kaksinainen funktio: ne muistuttavat hetken olevan ikuisesti mennyttä samalla kun tallentavat sen. Barthes'in valokuvateorian kenties tunnetuin termi on *punctum*, jolla hän tarkoittaa joihinkin valokuviiin sisältyvää, subjektiivista ja henkilökohtaisen liikituksen aiheuttavaa voimaa. Se on jotain selittämätöntä, joka ”pistää” (emt., 48) ja joka täytyy kokea. Näin ollen valokuviiin sisältyy potentiaalisesti samaa kokemuksellisuutta kuin symbolisteille ominaiseen symboliikkaan, jossa Göyrgy M. Vajda mukaan ymmärtämisen ei odoteta tapahtuvan rationaalisesti vaan emotionaalisesti ja intuitiivisesti (Vajda 1982, 36).

Kuolleen Brüggen valokuvien voi nähdä vertautuvan myös Pariisia vuosisadan vaihteessa kuvanneen Eugène Atget'n kuviin, joilla niilläkin oli ikuistava ja ajan kulun pysäyttävä funktio. Atget'n tarkoituksena oli tallentaa ”hausmannisaation” tieltä katoavaa kaupunkia, ja hänenkin kaupunkikuvissaan on usein oudon autio tunnelma: vilkkaasta kaupungista on onnistuttu ottamaan kuvia, joissa ei näy lainkaan ihmisiä. Esimerkiksi Walter Benjamin näki pysähtyneissä kuvissa yhteyksiä surrealismiin ja tulkitsi niiden heijastelevan ihmisen vieraantumisen kokemuksia ympäristöstään (Krase 2008, 95).⁷⁶ Myös *Kuolleen Brüggen* valokuvien voi nähdä tallentavan todellisuutta jossain määrin surrealistisella otteella: niiden kaupunki on samaan aikaan sekä todellinen että epätodellinen. Vaikka valokuva esittää todellisuuden näennäisesti sellaisenaan, se rakentaa rajauksilla, kuvakulmilla ja muilla keinoilla ennen kaikkea oman todellisuutensa. *Kuolleen*

⁷⁶ Benjaminin mukaan monisa Atget'n valokuvissa oli rikospaikkaa muistuttava tunnelma (Krase 2008, 95). Myös *Kuollessa Brügge*ssa kaupungista tulee rikoksen näyttämö, kun Hugues päätyy murhaamaan vaimonsa kaksoisolennon. Ajatus tarinan maailmassa tapahtuvasta rikoksesta on keskeinen kaikissa käsittelemissäni teoksissa: *Valtakunnassa* sairaalan rikokset eivät unohdu, ja *Peterburgissa* rikollisuus on toistuva teema, joka liittyy paitsi murha-aikeisiin, myös Sofja Petrovnan aviorikokseen ja Nikolai Apollonovitšin syntyperään, sillä hän on syntynyt raiskauksen tuloksena. Myös *Autiossa maassa* vihjataan sekä raiskaukseen (4, 92) että murhaan: ”Miten voi ruumis, jonka viime vuonna puutarhaan istutit” (4, 85).

Brüggen valokuvat vaikuttavatkin kurottavan jonnekin kuvan ottamisen nykyhetken taakse, jopa aikaan ennen kuin teoksessa esitettyjen katukuvien ottaminen oli edes teknisesti mahdollista.

Tapahtumien ankkuroiminen todellisuuteen korostaa paradoksaalisesti teoksen allegorista vertauskuvallisuutta: kertomuksen tapahtumat eivät ole vain todellisuudesta irtautunutta fantasiaa, vaan niillä on suhde olemassa olevan Brüggen kaupungin todellisuuteen. Rakentamalla kaksi tasoa – kaksi kaupunkia – teos kutsuu pohtimaan todellisen tapahtumapaikan ja fiktiivisen vastineen välistä suhdetta sekä kiinnittämään huomiota todellisessa maailmassa tapahtuneeseen kulttuurin murrokseen vuosisadan vaihteessa.

3.1.3 Petollinen *Peterburg*

Pietarin kaupungin esittämisellä epätodellisena ja petollisena paikkana on kaunokirjallisuudessa pitkät perinteet. Dostojevskin ja Gogolin teosten Pietari-kuvaukset ilmensivät sekä ihmisten epäluottamusta toisiaan kohtaan että kaupungin moraalitonta alkuperää: petoksella luodussa kaupungissa selviää vain pettämällä, ja toinen ihminen on siellä yhtä arvaamaton ja epäluotettava kuin itse kaupunki (Pesonen 1987, 307)⁷⁷. Pietarista kirjoitetut tekstit ovat myös poikkeuksellisen tietoisia kaupungin tekstuaalisesta perinteestä, ja Pietariin sijoittuvat kertomukset kommunikoivat usein aktiivisesti muiden kaupungista kirjoitettujen tekstien kanssa. Pietari ei ole ainoastaan maantieteellisesti, poliittisesti ja historiallisesti olemassa oleva paikka, vaan etenkin slaavilaisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä se on nähty eräänlaisena tekstien synnyttäjänä; kaupunki luo itsensä siitä kirjoitettujen tekstien muodossa yhä uudelleen. Tiettyjä piirteitä ja esitystapoja toistetaan tietoisesti teoksesta toiseen, mitä kuvaamaan slaavilaisessa tutkimusperinteessä on otettu käyttöön termi pietarilaisteksti (*petersburgskii tekst*).⁷⁸ Kaupunki on sekä uusia tekstejä synnyttävä mekanismi, että teksti itsessään. Samalla kaupunkiteksteistä muodostuu intertekstuaalinen verkosto, jossa tekstit keskustelevat keskenään, ja joka on niin tunnistettava, että sitä voi jopa parodioida. (Tammi 1999, 66.)

⁷⁷ Pesonen pitää Pietarin epätodellisena esittämisen ensimmäisenä huipentumana Gogolin kertomusta *Nevan valtakatu* (1835), jossa kaupungin petolisuus tiivistyy kaupungin pääkatuun: ”Paitsi lyhtyjä kaikki muukin täällä henkäilee petosta. Se pettää ja valehtelee kaikkina aikoina tuo Nevski prospekti, mutta eniten silloin, kun yö tiivistyneenä pimeäksi laskeutuu kadun ylle (...) ja kun itse pääpoholainen sytyttelee lamppuja vain sitä varten, että saisi näyttää kaiken epätodellisessa valossa.” (Gogol 1959; I:400, lainattu teoksessa Pesonen 1987, 307.)

⁷⁸ Juri Lotman, V. N. Toporov jne. lanseerasivat termin esseessään ”Semiotika godora i gorodskoi kul'tury: Peterburg” vuonna 1984. Ks. Tammi 1999, 66.

Pietarilaisteksti on tärkeä pohjateksti *Peterburgissa*, joka ammentaa kerronnassaan monilla tavoin aiemmista Pietarin kuvauksista. Luonnollisesti se myös itse kirjoittaa pietarilaistekstiä, jonka ”perusteksteihin” se on luettu esimerkiksi Puškinin, Gogolin ja Dostojevskin teosten ohella (Tammi 1999, 66). Pietarilaistekstiä myötäilee myös tapa, jolla jopa kaupungin todellinen historia ja reaaliset faktat saavat tekstimäisiä piirteitä (Pesonen 1987, 309). Perustamishistoriaan liittyvät tapahtumat muuttuvat *Peterburgissa* vertauskuvallisiksi ja saavat tarinassa myyttisiä merkityksiä samalla kun ne heijastuvat myös romaanin kerrontakeinoihin. Kaupunki syntyi ”tyhjästä”, Pietari Suuren päähänpistosta, ja käsitys kaupungista ajatuksen voimalla syntyneenä paikkana tai epätodellisena unelmana toistuu myös tavoissa, joilla kaupunkia teoksessa kuvaillaan. Pietarin kaupunki on *Peterburgissa* läsnä todellisten rakennusten ja monumenttien muodossa, mutta nekin saavat vertauskuvallisia merkityksiä ja alkavat kirjaimellisesti elää omaa, myyttistä ja (inter)tekstuaalista elämäänsä.⁷⁹ Pietarin kaupungin pohja onkin *Peterburgissa* lähtökohtaisesti tekstuaalinen, mikä otetaan puheeksi jo prologissa:

Oli miten oli, emme ainoastaan kuvittele, että Peterburg on olemassa, vaan myös näemme sen – kartalla: kaksi sisäkkäin olevaa ympyrää ja niiden keskellä musta piste. Juuri tästä matemaattisesta pisteestä, jolla ei ole mitään ulottuvuutta, se julistaa tarmokkaasti olemassaoloaan: tuosta näkymättömästä pisteestä saa alkunsa painettujen kirjojen myllertävä virta, tuosta näkymättömästä pisteestä ryöppyä kiertokirjeiden määrätietoinen tulva. (*P*, 19.)

Pietaria ei nähdä menemällä kävelemään kaupungin kaduille. Sen sijaan se on olemassa kuvitelmissa ja kaupungista tehdyissä esityksissä, eikä todellista Pietaria voi erottaa tekstuaalisesta vastaparistaan.⁸⁰ Kaupungin aiemmista esitystavoista tulee tärkeä osa kaupungin luonnetta.

Osaltaan kaupungin olemassaolon ongelmat liittyvät Pietarin kaupungin poliittiseen asemaan. Vaikka Pietari menetti pääkaupunkiasemansa lokakuun vallankumouksen jälkeen vuonna 1918, *Peterburgissa* kaupunki esitetään maan (epä)todellisena pääkaupunkina: ”Jos taas Peterburg ei ole pääkaupunki, silloin – ei Peterburgia olekaan. On pelkkää kuvittelua että se on olemassa.” (*P*, 19.) Kuvitelmat sekä epävarmuus asioiden tilasta tai niiden olemassaolosta toistuvat tarinassa monella tavoin: Pietarin kadut vilisevät naamioita, varjoja ja harhakuvia, eikä kukaan vaikuta täysin hahmottavan kokonaiskuvaa esimerkiksi tapahtumaketjusta, joka johtaa pommin räjähtämiseen senaattori Apollon Apollonovitšin talossa. Tarinassa liikutaan modernististen kaupunkikuvausten

⁷⁹ Hyvä esimerkki tästä on Vaskiratsastaja-patsas, jonka symboliikkaa pietarilaiskirjallisuudessa aina Puskiniasta lähtien Pesonen analysoi kattavasti väitöskirjassaan (Pesonen 1987, 320–329).

⁸⁰ Vastaparit, vastaavuudet ja kaksoisolentoteema ilmenevät romaanissa monella eri tasolla. Esimerkiksi henkilöhahmot löytävät ”vastaparinsa” muista henkilöhahmoista (esim. Pesonen 1987, 164).

hengessä paljon ympäri kaupunkia, ja reittejä kuvataan yksityiskohtaisesti.⁸¹ Mutta tässäkin, kuten *Autiossa maassa* ja *Kuolleessa Bruggessa*, outous liittyy juuri realismia luoviin elementteihin. Kaupungin arkkitehtuurin pääelementit, kuten tärkeimmät rakennukset ja monumentit, sijaitsevat kyllä ”oikeilla” kohdillaan, mutta monet muut vaeltavat kuin Gogolin nenä: senaattorin talon sijainti vaihtelee kolmen eri paikan välillä, Lihutinin talo on sijainniltaan mahdoton, ja niin edelleen. (Ks. *Petersburg* 1983, xiv.)

Sumu onkin Pietarin kaupungin kuvauksissa toistuva elementti, ja sään ja tilan kuvailuun liittyvät yhteneväisyydet⁸² osa pietarilaistekstiä (Pesonen 1987, 310). Esimerkiksi Dostojevski kuvaa romaanissaan *Keskenkasvuinen* (*Podrostok*, 1875) Pietarin kaupunkia: ”Entäpä jos sumu äkkiä kohoaa yläilmoihin ja hälvenee ja sen mukana haihtuu olemattomiin tämä mädältä löyhkäävä, liukaskulkuinen kaupunki, entäpä jos se sumun seassa kohoakin pilviin ja haihtuu kuin savu, niin että jäljelle jää vain entinen suomalainen suo” (Dostojevski 1979, I: 198, lainattu Pesonen 1987, 308). Kaupunki esitetään *Peterburgissakin* sumuisena niin usein, että se vaikuttaa parodioivan muita sumuisia Pietari-kuvauksia: ”Siellä missä riippui vain kostea sumu, erottui aluksi himmeänä likainen, mustanharmaa Iisak” (*P*, 31), ”Vasiljevskin saarella tuijotti sumusta valtava harmaa talo” (*P*, 33), ”Kaksi varjoa haihtui hyytävän kosteaan sumuun. Pian paksukaisen varjo sukelsi uudelleen sumusta esiin” (*P*, 47), vain muutamia esimerkkejä mainitakseni.

Kaupungin kuvaaminen sumuisena ei kuitenkaan ole vain pietarilaistekstille ominainen ilmiö, ja pietarilaistekstissä voi nähdä yhteyksiä myös muihin modernismin kaupunkikuvauksiin. Tämä on jäänyt vähemmälle huomiolle sekä slaavilaisessa että suomalaisessa *Peterburg*-tutkimuksessa, joissa romaania on analysoitu pitkälti venäläisessä kontekstissa ja suhteessa muihin Pietaria kuvaaviin fiktioihin. Pietari ei ole ainoa modernismin metropoli, johon liitetään epätodellisia piirteitä ja joka tematisoi fiktiivisyytensä, tekstuaalisuutensa ja suhteensa muihin kaupunkikuvauksiin. Esimerkiksi *Autio maa* toistaa tietoisesti sekä aiempia Lontoo-kuvauksia että laajemmin epätodellisen kaupungin motiivia, jonka voi jäljittää Dickensin Lontoo-kuvauksiin, Baudelairin Pariisi-runoihin ja fantasmagorisuutensa kautta myös Rodenbachin näkemyksiin Bruggestä.

⁸¹ Suomenkieliseen painokseen ei valitettavasti ole liitetty mukaan karttaa, josta reittejä voisi seurata, toisin kuin Penguin Booksin julkaisemaan englanninkieliseen käännökseen.

⁸² Pietarilaistekstin tilankuvausta on tutkinut etenkin V. N. Toporov, jonka aihetta käsitteleviä tekstejä ei valitettavasti ole käännetty suomeksi. Tässä tutkielmassa keskityn kuitenkin pietarilaistekstin sijaan enimmäkseen *Peterburgin* kuvaustapojen yhteneväisyyksiin muiden eurooppalaisten kaupunkikuvausten ja *Valtakunnan* kanssa.

Samankaltaisuudet esimerkiksi Belyin ja Rodenbachin tavassa kuvata kaupunkiaan ovat ilmeiset, kun tekstijaksot asettaa rinnakkain:

Kaukana kaukana, etäämpänä kuin olivatkaan, laskeutuivat ja vaipuivat pelästyneinä saaret. Ja rakennukset vaipuivat. *Tuntui kuin* vedet painuisivat ja hetkessä niiden yli tulvahtaisi syvyys, vihertävä sameus. Ja vihertävän sameuden yllä usvassa jyrisi ja tärisi Nikolajevskin silta. (P, 30, kurssiivi K.T.)

Ja kellot soivat, niin kelmeästi, niin kaukana! Kuinka loitolla olikaan kaupunki! *Tuntuu kuin* olisi sekin lakannut olemasta, kuin se olisi hajonnut, kadonnut, uponnut sateeseen, joka tulvi yli kaiken. Ja korkeimmista kirkontorneista, ainoista, jotka ovat jääneet jäljelle, lankeaa vielä sureva kellojensoitto yli Kuolleen Brüggen! (KB, 113, kurssiivi K.T.)

Molemmissa kuvauksissa kaupunki on hukkumassa ja katoamassa sumuun. Taustalla pauhaavat kaupungin äänet: *Peterburgissa* jylisee silta, *Kuolleessa Brügge*ssa kumisevat kellot. Sumu vääristää molemmissa jaksoissa havaintoja niin, että etäisyyksiä on vaikea hahmottaa. Siinä missä Baudelairen *Seitsemän ukkoa* -runossa sumu saa rakennukset näyttämään todellista korkeammilta, *Peterburgin* kuvauksessa Nevan vastarannan saaret näyttävät sijaitsevan todellista kauempana. Myös Brugge vaikuttaa olevan loitommalla kuin näkökulma antaisi olettaa. Yhteistä kuvauksille onkin myös se, ettei kaupunkia kuvailla neutraalisti, vaan joko henkilöihahmon tai kertojan kokemuksen kautta. *Kuolleessa Brügge*ssä on juuri kuvailtu Huguesin kävelyretkeä ”vanhoihin kaupunginosiin”, jotka eivät todellisuudessa sijaitse kovin kaukana kaupungista tai edes sen ulkopuolella. Brüggen loitolla olo vaikuttaakin heijastavan Huguesin etääntymisen kokemusta sekä Janesta että kuolleesta vaimostaan, joihin hän kaupungin mielessään samaistaa. Toisaalta jaksosta on vaikea sanoa, missä määrin kertoja välittää Huguesin ajatuksia. Aikamuoto vaihtuu kesken kaiken preesensiin, aivan kuin kertoja yhtäkkiä irrottautuisi kertomansa tarinan juonesta ja siirtyisi kuvailemaan kaupunkia yleisemmin – Huguesin sijaan kenties jonkun mahdollisen kokijan, tai David Hermanin termin hypoteettisesti fokalisoidusti (Herman 2002, 309–310): jos joku olisi ollut paikalla, tällainen vaikutelma hänelle olisi syntynyt.

Tällaiset aikamuoto- ja näkökulmasiirtymät eivät ole *Kuolleessa Brügge*ssa harvinaisia, ja lisäksi kertojan sekä henkilöihahmon äänillä on taipumusta sekoittua toisiinsa. Esimerkiksi vapaata epäsuoraa esitystä käytetään kerronnassa erityisen usein. Sekä *Peterburgissa* että *Kuolleessa Brügge*ssa sumuun hukkuvan kaupungin⁸³ havaitsemiseen liittyy samankaltaisia ongelmia. Sen lisäksi, että kaupunkia on vaikea nähdä, myös havaitsijaa on vaikea määritellä. *Peterburgista* lainatussa katkelmassa on juuri liikuttu ”tyypiksi” kutsutun henkilöihahmon mukana: ”Tyyppe katseli

⁸³ Hukkuvan kaupungin teema on usein läsnä samanaikaisesti epätodellisen kaupungin teeman kanssa. Vedenpaisumukseen ja hukkumiskuoletaan liittyvää tematiikkaa analysoin tarkemmin neljännessä pääluvussa.

ikäväystyneenä ympärilleen, hän katseli valtakatua. [--] Ja hän törmäsi rantakatuun missä loppui kaikki: laulu ja tyyppi” (P, 30), ja katkelma jatkuu suoraan tästä. ”Tyyppi” ei ole kukaan *Peterburgin* varsinaisista henkilöahmoista; ennemminkin sen voi nähdä viittaavan kaupungille tyypillisiin anonyymeihin kansalaisiin sekä esimerkiksi Gogolista tuttuun henkilöahmojen tyypittelyyn.⁸⁴ ”Tyyppiä” ei kuitenkaan hänen ”loppumisensa” jälkeen mainita enää koko alaluvussa, joten äänen voisi tulkita siirtyneen myös ”puhtaasti” kertojalle.

Molemmissa katkelmissa pistää silmään kuitenkin sanavalinta ”tuntuu kuin”. Kyseessä on selvästi kokemus kaupungista – joko henkilöahmon, kertojan tai hypoteettisen fokalisoijan. Mahdollinen on myös tulkinta, jossa henkilöahmon fokalisaatiosta on siirrytty jo kertojan ”omaan” ääneen, mutta juuri hylätyn henkilöahmon kokemus maisemasta ikään kuin kaikuisi vielä kertojan sanoihin. Tällöin kyseessä voisi ajatella olevan jonkinlainen versio Uncle Charles -periaatteen nimitetystä kerronnan tavasta, joka Samuli Häggin sanoin tarkoittaa ”henkilöahmon oletettujen verbaalisten piirteiden tunkeutuminen kertovaan diskurssiin tilanteessa, joihin ei sisälly puheen tai ajatuksen esittämistä (Hägg 2005, 108).⁸⁵ Tässä tapauksessa kerrontaan tosin vaikuttaisi verbaalisen diskurssin sijaan henkilöahmon kokemus ympäristöstään. Vasilinsaari yhdistyy *Peterburgissa* vahvasti vallankumouksellisiin aatteisiin, ja ”saaret” asettuvat romaanissa vastavoimaksi ”valtakaduille”, kuten Nevski Prospektille (Pesonen 1987, 348). Valtakaduilla ”kaltaistensa kanssa” (P, 30) kulkevan ns. peruspietarilaisen tyyppin mielestä saaret (ja niiden myötä vallankumous) saattavat näin ollen sijaita henkisesti kauempana kuin ne todellisuudessa ovatkaan. Kokemus kaupungin hukkumisesta liittyy puolestaan Pietarin kaupunkia kuvaavissa teksteissä toistuvaan eskatologiseen mytologiaan, jonka pietarilaiset tuntevat. Romaanin henkilöillä on taipumus vaikuttaa kertojan ääneen monilla tavoin, joten henkilöahmon kokemuksen värittämä kerronta ei etenkään *Peterburgin* kohdalla olisi tavatonta. Näkökulmien ja fokalisaation jatkuvat liukumukset ja epäjatkuvuudet asettavatkin koko fokalisaatio-termin mielekkyyden romaanin kerronnan yhteydessä kyseenalaiseksi: kuinka havaita fokalisaation muutos esimerkiksi henkilöahmosta kertojaan, jos kertojankaan positiossa ei ole pysyvyyttä? (esim. Björninen, Naishouler & Tenhola 2009, 36–44).

Vaihtuvien näkökulmien lisäksi havaintoja leimaa usein epätäydellisyys ja epäloogisuus. *Peterburgissa* epäselvät havainnot yhdistyvät usein vallankumoukselliseen ”tuntemattomaan”,

⁸⁴ *Peterburgin* henkilöahmoista tyyppinä ja myytteinä ks. Pesonen 1987, 159–166.

⁸⁵ Termi on johtaa juurensa toiseen modernistiseen teokseen, James Joycen romaaniin *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), jossa kertoja kuvailee Charles-sedän toimia: ”Every morning, therefore, uncle Charles repaired to his outhouse”. Sana ”repair” on huomiota herättävän vanhahtava sana kertojan käytettäväksi tässä yhteydessä, pikemminkin sana, jota Charles itse voisi käyttää. Näin ollen henkilöahmon oletetut ilmaisutavat ikään kuin vuotavat kerrontaan. (Ks. Hägg 2005.)

Aleksandr Ivanovitš Dudkiniin. Häneen henkilöityvät paitsi kaupungin kaoottinen, hallitsematon ja epätodellinen puoli ja vallankumous, myös monet antroposofiset ja apokalyptiset teemat sekä filosofiset viittaukset, kuten Pesonen yksityiskohtaisesti analysoi (Pesonen 1987, 240–264). Hän on senaattorin pelkojen ruumiillistuma; hallusinaatioista ja alkoholismista kärsivä ”houreesta syntynyt” hahmo, jonka nimenkin on nähty muodostuvan anagrammimaisesti: Dudkin – nikuda, ”ei mihinkään” (Pesonen 1987, 240). Nämä ominaisuudet voivat selittää myös havaintojen epäselvyyttä ja kaoottisuutta edellä lainatussa Dudkinin ympäristöä kuvaavassa katkelmassa.

Myös hahmon omat aistihavainnot ovat usein fragmentaarisia, kuten kohtauksessa, jossa hän on viemässä pommin sisältävää ”nyyttiä” Nikolaille:

Verkkaan ajelehtivien väkijoukkojen seassa ajelehti tuntematon. Oikeammin – aivan hämmentyneenä hän ajautui pois risteyksestä, jossa hänet oli puserrettu vaunuja vasten, jossa hän oli erottanut: korvan ja silinterin.
Sen korvan hän oli ennenkin nähnyt!
Hän syöksyi pakoon.
Hän silpoi keskustelujen pilareita, pyydysti katkelmia ja niistä muodostui lauseita.
– Oletteko kuullut? Kantautui jostakin oikealta ja sammui.
Jälleen sukelsi esiin:
– Ne aikovat ...
– Heittää ...
Takana suhahti:
– Ketä? (P, 38.)

Kuten Alter huomauttaa, fragmentaarisuuden voi katkelmassa nähdä liittyvän sekä romaanin poliittiseen paranoiaan että yleisemmin urbaanin ympäristön haivaitsemisvaikeuksiin (Alter 2005, 93). Alter vertaa kerrontaa Flaubert'n *Sydämen oppivuodet* -teoksen tanssiaiskohtaukseen, jota hän käyttää esimerkkinä urbaanin kokemuksen fantasmagorisuudesta: henkilöhahmojen havainnot kaupungista ovat ohikiitäviä ja synnyttävät hajanaisia assosiaatioita. Katkelmassa henkilöt pilkkoutuvat yksittäisiksi ruumiinosiksi tai asusteiksi, minkä voi nähdä viittaavan Tolstoin tapaan liittää henkilöhahmoihin tiettyjä fyysisiä ominaisuuksia. (Alter 2005, 92–93.) Tosin kyseisen kerronnantavan voisi jäljittää myös pidemmälle koko pietarilaistekstiin. Esimerkiksi Nikolai Gogol vei henkilöhahmojen yksittäisten ruumiinosien korostamisen vieläkin pidemmälle, Belyin romaani vaikuttaa parodioivan hänen jo parodista kerrontaansa.

Näkökulmien ja henkilöhahmojen epämääräisyys harhauttaa kuitenkin myös Alterin, joka tulkitsee virheellisesti ”tuntemattoman”, eli Dudkinin, senaattori Apollonin pojaksi Nikolaiksi. Alter liittää jakson urbaanin ympäristön aiheuttamiin vieraantumisen kokemuksiin: välimatka havaitsijan ja havainnon kohteen välillä sekä etäiseksi jäävä tunnistamisen kokemus kuvaavat hänen mukaansa isän

ja pojan etäistä suhdetta. Tämä toki on yksi romaanin keskeisistä teemoista, mutta keskeisempää jaksossa on Dudkinin hahmo ja siihen kiteytyvä paranoia. ”Tuntematon” eli Dudkin ei tiedä salajuonesta, jonka mukaan Nikolain olisi määrä räjäyttää isänsä nyytissä olevalla pommilla, ja kaupunkilaisten suusta kuuluvat lauseiden pätkät alkavat omatoimisesti muodostaa merkityksiä ja väärä käsitys toteuttaa itseään. Kaupungin tapahtumat, samoin Dudkin ja kaupunki itse, vaikuttavat syntyvän ”tyhjältä” ja harhaisista käsityksistä.

Alter näkee, että *Peterburgin* itsetietoisien kerronnan korostama fiktiivisyys osoittaa Pietarin olevan ”uudennainen kaupunki, jolla on ongelmallinen suhde sekä ihmisyhteisöihin että ihmisten tietoisuuteen” (Alter 2005, 94). Pietarin kuvauksen voi toki nähdä refleктоivan ihmisten kokemusta suurkaupungista myös yleisemmin, mutta romaanin kerronnan ongelmien tarkastelu irrallaan itse kaupungin perustamismytologiasta ja pietarilaistekstistä tuntuu liian yleistävältä. Pietarin perusmyytti ja aiemmat Pietari-kuvaukset vaikuttavat vahvasti *Peterburgin* kerronnan taustalla, vaikka teoksesta löytyy lukuisia yhtymäkohtia myös muihin modernistisiin kaupunkikuvauksiin. Toisaalta Pesosen luenta *Peterburgista* suhteessa ainoastaan muihin Pietarin kaupungin kuvauksiin ei ota huomioon tapaa, jolla samankaltaiset kuvaustavat toistuivat vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksissa yleisemminkin, ei ainoastaan motiivien tasolla, vaan myös kerrontakeinojen ja esimerkiksi näkökulmilla leikkittelyn osalta. Alter näkee, että esimerkiksi Dickensin *Our Mutual Friend* -teoksen ja Dostojevskin *Rikos ja Rangaistus* -romaanin hukkumis- ja uudestisyntymisteemojen yhtäläisyyksissä saattaa olla kyse pikemminkin mielikuvituksen hengenheimolaisuudesta kuin varsinaisesta lainaamisesta (Alter 2005, 81), mikä on kiinnostava ajatus myös *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten suhteen kohdalla. *Valtakunnan* kohdalla tuntuu usein, että sarja pikemminkin toistaa vuosisadan vaihteesta tuttuja teemoja ja kerronnan tapoja kuin lainaa yksittäisiä teoksia, kuten luvussa 2.2 analysoin. Mutta vaikka teoksista ja niiden kaupunkien kuvaustavoista voi löytää yhtenäisyyksiä, vertailevassa analyysissä täytyy pitää mielessä, että jokaisen kaupungin kuvaus heijastelee juuri kyseisen kaupungin kokemusta ja sen ominaispiirteitä.

3.2 *Valtakunta* symbolististen kaupunkikuvausten kontekstissa – sairaala yhteiskunnan vertauskuvana ja fantasmagorisena tilana

Valtakunnan tapahtumapaikasta, Rigshospitaletista, muodostuu sarjassa yhteiskunnan pienoismalli ja laajempi vertauskuva muutosten ja kansallisten myllerrysten kourissa kamppailevalle Kööpenhaminalle, Tanskalle ja koko Euroopalle. Creeber ja Tangherlini ovat *Valtakunta-*

tulkinnoissaan korostaneet, että Tanskanmaalla on sarjassa todellakin jotain mätää, ja että vika piilee vähintäänkin tanskalaisten suhteessa omaan maahansa. Creeberin mukaan sarja heijastelee tanskalaisten kompleksista ja rikkonaista suhdetta menneisyyteensä, joka näyttäytyy yllirationaalisen nykyisyyden vastakohtana. (Creeber 2002, 390). Tangherlini katsoo sarjan kuvastavan vastakkainasettelua Tanskan pakanallisen menneisyyden, kuten kummitus- ja kansantarinoiden, sekä Martin Lutherin reformaatiota seuranneen, esi-isien aaveisiin nuivasti suhtautuneen kristinuskon välillä. (Tangherlini 2001, 5).

Valtakuntaa tulkitessa merkitykset vaikuttavat leviävän usein kuin renkaat vedessä: samalla, kun sarja peilaa tanskalaisten suhdetta maahansa ja kulttuuriinsa – ja toisaalta ruotsalaisen Stig Helmerin kautta myös leikkimielisesti Ruotsin ja Tanskan naapuruussuhdetta – sen voi nähdä kommentoivan suuremmassa mittakaavassa modernia länsimaista yhteiskuntaa. Jälkimmäiselle tulkinnalle löytää perusteita etenkin, kun sarjaa lukee rinnakkain modernististen kaupunkikuvausten kanssa. *Valtakunnan* eskatologiset teemat, kuten kristuksen tai paholaisen uusi tuleminen tai vedenpaisumustematiikka – joita käsittelen enemmän neljännessä pääluvussa – sekä henkilöhahmojen suhde menneisyyden tapahtumiin ja itse rakennuksen rapistuminen tuovat vahvasti mieleen vuosisadan vaihteen modernismille ominaisen kriisintunnon. Kriisi manifestoituu etenkin kaupunkikuvauksissa juuri rappioon, tuhoon ja maailmaloppuun liittyvien teemojen kautta.

Valtakunnan Rigshospitalet on kenties vähemmän eteerinen ilmestys kuin vaikkapa Rodenbachin symbolistinen Brugge, mutta siinäkin on nähtävissä fantasmagoriasia ominaisuuksia. Siinä missä kaupunkikuvausten fiktiiviset kaupungit keskustelevat usein reaali maailman vastineidensa kanssa ja muuttavat reaali maailmaan viittaavat elementit oudoiksi, myös *Valtakunnassa* leikitellään todellisen Rigshospitaletin sekä haamuja vilisevän fiktiivisen Righetin eroilla ja yhtäläisyyksillä.

Sarja on kuvattu todellisessa Rigshospitaletissa, ja *Valtakunnan* fiktiiviseen kertomukseen sisältyy aitoa kuvamateriaalia olemassa olevasta sairaalasta, jota näytetään etenkin kohtausten välisissä lyhyissä siirtymissä. Siirtymien kuvat todellisesta sairaalasta ja etenkin kohtaukset, joissa paikoillaan oleva kamera kuvaa rakennusta lintuperspektiivistä, tuovat mieleen *Kuolleen Brüggen* sivuilta löytyvät valokuvat. Molempien kohdalla dokumentaarinen materiaali on oudon ajatonta – niistä on vaikea päätellä kellonaikaa tai vuodenaikaa – ja kuvat jäävät enimmäkseen irrallisiksi itse kertomuksesta.

Myös sairaalarakennuksen arkkitehtuuri tehdään oudoksi pienillä epäloogisuuksilla, jotka harhauttavat katsojaa kuin *Peterburgin* rakennusten mahdottomat sijainnit: katsoja ei välttämättä

tiedosta niitä, mutta ne luovat sokkeloista vaikutelmaa ja tekevät tapahtumapaikasta vaikeamman hahmottaa. Oudoksi tehdään myös itse elokuvakerronta, joka poikkeaa totutusta televisiosarjakerronnasta leikkauksen hyppyillä ja pienillä epäloogisuuksilla. Näen Monroe K. Spearsin hahmotteleman teorian modernistisen runouden *epäjatkuvuudesta* (discontinuity) hyödyllisenä sekä *Valtakunnan* että kaupunkikuvausten hämmentävien näkökulmavaihdosten ja eksyttävän tilankuvauksen kohdalla. Spearsin mukaan epäjatkuvuus alkoi olla vallitseva tendenssi monella eri ajattelun saralla, siinä missä 1800-lukua luonnehti vielä ajatus jatkuvuudesta. Modernistit kaipasivat ajatteluun erontekoja ja jaotteluita, minkä lisäksi epäjatkuvuuden tendenssi ilmeni myös kokemuksena todellisuuden fragmentoitumisesta sekä menneisyyden ja nykyhetken välille muodostuneesta ylittämättömästä kuilusta. Nykyhetki vaikutti joko merkityksettömältä tai ylitsepusuavine merkityksineen kaoottiselta ja kestävämmältä, ja modernistit yrittivät epätoivoisesti silloittaa menneen ja nykyisyyden välille syntyntä juopaa. (Spears 1970, 34.)

Teorian kiinnostavin ajatus suhteessa käsittelemiini teoksiin on epäjatkuvuuskokemuksen välittyminen tavasta, jolla modernistinen runous rakentuu: modernistisesta runoudesta puuttuvat proosan loogiset yhteydet ja siirtymät, ja runokuvia asetellaan vastakkain epärationalisilla tavoilla (Spears 1970, 26). Spears havaitsee modernistisessa runoudessa monenlaisia epäjatkuvuuden muotoja. Edellä mainittua rakenteeseen liittyvää epäloogisuutta Spears kutsuu *retorisesti epäjatkuvuudeksi*.⁸⁶ Retorisen epäjatkuvuuteen liittyy läheisesti *esteettinen epäjatkuvuus*, eli kiinnostus taiteen ja todellisuuden välistä rajapintaa kohtaan: modernisteille on ominaista estää lukijaa pakenemasta taiteen maailmaan muistuttamalla taiteen olevan illuusio ja peli. (Spears 1970, 25.) Näistä ensimmäisen voi tulkita luonnehtivan esimerkiksi *Aution maan* kaltaista runoutta, jossa näennäisen erillisiä runokuvia yhdistellään toisiinsa pikemminkin assosiatiivisesti kuin loogisesti, ja joka rakenteeltaan siksi eroaa esimerkiksi mittaan tehdystä runoudesta. Esteettisestä epäjatkuvuudesta voisi puolestaan pitää esimerkkinä vaikkapa *Peterburgin* kertojaa, joka muistuttaa tarinan olevan kirjailijan aivojen tuotetta ja kiinnittää siten huomion todellisuuden ja fiktion rajoihin. Toisaalta retorinen epäjatkuvuus toimii usein samoin kuin esteettinen epäjatkuvuus: senkin voi kokea muistuttavan taideteoksen illuusiomaisuudesta ja pelimäisyydestä kiinnittämällä huomion teoksen kieleen. Niinpä nämä kaksi kategoriata menevät osin päällekkäin, minkä Spearskin tiedostaa.

⁸⁶ Vaikka modernististen runoilijoiden – ja prosaistien – runokuvat ovat usein määrittelemättömiä, intuitiivisia ja irrationaalisia, ne houkuttelevat kuitenkin loogisiin tulkintoihin. Esimerkiksi *Peterburg*, *Autio maa* – ja toisaalta *Valtakunta* – kutsuvat tulkitsemaan itseään ja rakentamaan loogisia yhteyksiä ensilukemalta irrallisilta vaikuttavien elementtien välille. Etenkin *Autiossa maassa* on vahva tunne sekä kaoottisuudesta ja intuitiivisuudesta että *merkityksellisyydestä*: fragmentaariset elementit tähtäävät kokonaistulkintaan. Intuitio yhdistyy siis logiikkaan – hieman samaan tapaan, jolla *Valtakunnassa* rouva Drusse päätelee aaveiden epäselviä viestejä hyvinkin johdonmukaisesti.

Spearsin näkemystä, jonka mukaan ”modernin taiteilijan” murheita luonnehti eskatologia ja huoli maailmanlopusta – ”heitä [ei] kiinnostanut estää laivaa uppoamasta” (Spears 1970, 53) – voi kritisoida yleistävyydestä: esimerkiksi futuristit, jotka rikkoivat vanhoja muotoja minkä ehtivät, katsoivat tulevaisuuteen hyvinkin kirkkain silmin, vaikka eronteko menneeseen oli heidänkin taiteensa keskeisiä teemoja. Spears rajoittaa epäjatkuusteoriansa myös turhaan vain runouteen, sillä kulttuurin tilaan liittyvä riisintunto, kiinnostus taiteen ja todellisuuden välisiin raja-alueisiin, epäloogiset siirtymät sekä monet muut Spearsin epäjatkuvuusjaottelun alle lukemat piirteet luonnehtivat hyvin myös modernista proosaa. Spears näkee modernistisen runouden kielen eroavan realistisen kirjallisuuden kielestä siinä, että realistinen kirjallisuus pyrkii kerrontatapojen sijaan kiinnittämään huomiota siihen, mitä kerrotaan (Spears 1970, 25). Lineaarista ja loogista tarinankerrontaa rikkovat tai mimesistä horjuttavat elementit pistävät kuitenkin usein silmään proosasta jopa tehokkaammin kuin runoudesta, ja kiinnostavia niihin liittyvät kysymykset ovat myös elokuvakerronnan kohdalla, minkä Spearsin tutkimuksessaan lyhyesti mainitsee ja mihin palaan edempänä. Ja vaikka Spearsin näkemä yhteys teosten itsetietoisien ja perinteistä muotoa rikkovan rakenteen sekä koko todellisuuden kokemukseen liittyvän epäjatkuvuuden välillä saattaa vaikuttaa turhan yleistävältä, käsittelemissäni teoksissa laajempi kokemus epäjatkuvuudesta, kuten esimerkiksi historiattomuudesta ja todellisuuden fragmentoitumisesta, vaikuttaa heijastuvan myös teosten kuvaustapoihin ja tuottavan osaltaan edellisissä luvuissa käsittelemääni fantasmagorista ja epätodellista vaikutelmaa.

Valtakuntaa ja kaupunkikuvauksia yhdistää juuri huoli menneisyydestä ja sen sovittamattomuudesta nykyhetkeen. Siinä missä *Kuolleessa Brügge*ssa tunnutaan haikailevan menneiden aikojen perään ja nykyaika tuntuu keinotekoiselta, sekä *Peterburgissa* että *Autiossa maassa* menneisyys palaa intertekstuaalisten viittausten ja myyttien muodossa. Sovittamattomuus sopii *Valtakuntaan* myös sanan toisessa merkityksessä: sovitus on keskeinen teema kristinuskon kuvastoa monipuolisesti soveltavassa televisiosarjassa. Judithin Lillebroriksi kutsutun lapsen avustettu kuolema on tavallaan sovitus sairaalassa vuosisadan alussa tapahtuneesta lapsenmurhasta, ja jonkinlaista – joskin turhalta tuntuva – sovitustyötä tekevät myös laitoskeittiön tiskaajat, jotka eivät voi poistaa sairaalan todellisia likatahroja todellisten syyllisten puolesta, vaan pesevät sen sijaan loputtomasti astioita, mihin palaan luvussa 4.

Näen, että kaupunkikuvauksissa ja *Valtakunnassa* ongelmallinen suhde menneisyyteen ja todellisuuden eri osa-alueiden eriytyminen ilmenevät epäjatkuvuuksina kaupungin – tai *Valtakunnan* tapauksessa. Se heijastuu tapoihin, joilla teosten henkilöhahmot ja toisaalta lukijat sekä katsojat kaupungin ja sairaalan havaitsevat. *Valtakunnan* sairaalan epätodellisuus vaikuttaa ammentavan osin

samasta suosta kuin Pietarin kaupunki *Peterburgissa*. Sekä Pietarin että Rigitin lähtökohta on unelmissa: Pietari on perustajansa unelma modernista eurooppalaisesta suurkaupungista, Riget modernin lääketieteen unelma. Rigitin pohjimmainen tavoite on ottaa elämä hallintaan lääketieteen avulla ja estää taikauskoa tulemasta tieteen tielle (*V*, prologi), kun taas Pietari Suuri haaveili Pietarista uutta metropolia, joka olisi paremmin hallittavissa kuin pietarilaistekstissä usein vähemmän suunniteltuna ja Pietaria luonnollisempana esitetty Moskova (Pesonen 1987, 309). Ajatus haave- tai harhanäystä sekä unelman epärealistisuudesta heijastuu molemmissa teoksissa tilan esittämiseen: *Peterburgissa* kaupunki on Pietarin Suuren toivomista suorista linjoista ja valtakaduista huolimatta eeterinen ja petollinen⁸⁷, ja sekä henkilöhahmoilla, kertojalla että lukijalla tuntuu olevan vaikeuksia kaupungin hahmottamisessa. Riget on paitsi aavemainen, myös vieraannuttava etenkin Helmerille ja Moesgaardille, jotka kokevat vierauden tunteita ennen kaikkea rakennuksen kellarikerroksissa. Lisäksi rakennuksen arkkitehtuuri on epälooginen myös katsojalle, mihin palaan edempänä.

Siinä missä symbolistiset kaupungit vastustelevat hahmotusyrityksiä ja piiloutuvat sumuun, *Valtakunnassa* kysymykset siitä, mitä on mahdollista nähdä, ovat läsnä kameratyöskentelyyn ja leikkaustapohin liittyvinä, perinteistä Hollywood- tai televisiosarjakerrontaa rikkovina ratkaisuin. Samankaltaisuuksia voi havaita myös *Peterburgin* ja *Valtakunnan* kohellusta sisältävissä juonikuvioissa: henkilöhahmot vaikuttavat olevan jossain määrin pihalla tapahtumista ja kykenemättömiä hahmottamaan niistä kokonaiskuvaa. Siinä missä *Peterburgissa* pommin alkuperä pysyy henkilöhahmoille – ja lukijalle – pitkään epäselvänä, *Valtakunnassa* juuri muut henkilöt kuin Drusse – sekä tiskaajat, joiden asema henkilöhahmoina on kyseenalainen – eivät näe yhteyksiä esimerkiksi Lillebrorin syntymisen, sairaalan aaveiden sekä sairaalaa vainoavan pahuuden välillä.

Kiinnostavaa kyllä, Spears mainitsee modernismin epäjatkuvuusajattelun yhteydessä juuri elokuvakerronnan. Hänen mukaansa elokuvasta tuli heti taidelajin alkumetreillä sekä uuden epäjatkuvuutta painottavan ajattelutavan symboli että sen syy. Elokuvakerronta paljasti, että jatkuvuus oli silmänlumetta; epäjatkuva staattisten kuvien virta saattoi tuottaa vaikutelman jatkuvasta liikkeestä. Samalla elokuva paljasti kaiken taiteen illuusioluonteen, ja elokuvantekijöiden varhainen kiinnostus esimerkiksi trikkikuvia kohtaan kiinnitti huomion taiteen ja todellisuuden väliseen eroon. (Spears 1970, 23.) Mutta vaikka 1900-luvun alun elokuvissa leikittiinkin Georges Méliès'n johdolla trikkikuvauksilla ja muilla elokuvakerronnan mahdollistamilla ”taikatempuilla”, elokuvakerronta

⁸⁷ Ei pidä kuitenkaan unohtaa kaupungin dualistista luonnetta: toisaalta kaupunkia kuvataan *Peterburgissa* myös täysin vastakkaisella tavalla: auringon valossa kylpevänä keisarillisen kirkkaana rakennelmana. Jylhyttä voi nähdä myös *Valtakunnan* 1960-luvulla rakennetussa massiivisessa betonirakennuksessa. Kuvat sairaalarakennuksesta ovat myös ainoita täysin dokumentaarisia elementtejä *Valtakunnan* kerronnassa ja ne asettuvat vastakkain kerronnan epätodellisten ja todellisuutta horjuttavien elementtien kanssa.

synnytti pian omat lakinsa, joita kehiteltiin Hollywood-elokuvan piirissä, pinoneerina David Wark Griffith (1875–1948). Nämä lainalaisuudet pyrkivät tekemään kerronnasta mahdollisimman huomaamatonta ja viemään huomion pois itse mediaan liittyvästä epäjatkuvuudesta. Elokuvatutkija Henry Bacon kuvailee, että perinteisen Hollywood-kerronnan tavoitteena on tehdä elokuvakerronnasta mahdollisimman selkeää ja helposti seurattavaa sekä tukea diegeettistä illuusiota niin, ettei elokuvassa näkyisi jälkiä illuusion luomisen keinoista (Bacon 2000, 70, 74). David Bordwell kutsuu tällaista kerrontatyyliä ”klassiseksi tyyliksi”: kerronta on alistainen kerrottavalle tarinalle ja pyrkii luomaan katsojalle koherentin kuvan siitä, missä ja milloin tarina tapahtuu. Apuna tässä käytetään tiukasti määriteltyjä sääntöjä ja teknisiä apuvälineitä (Bordwell 1985, 162–163). Klassisen elokuvakerronnan voisikin tässä suhteessa nähdä vertautuvan jossain määrin realistisen romaanin kerrontaan tai Spearsin mainitseman ”realistisen kirjallisuuden” kieleen. Tosin väite realistisen romaanikerronnan näkymättömyydestä on yksinkertaistettu, sillä myös realistisista romaaneista ja muusta modernismia edeltävästä kirjallisuudesta löytyy itseensä huomion kiinnittävää, vähemmän selkeää tai muuten ”outoa” kerrontaa.

Trikkikuvien⁸⁸ käytön lisäksi *Valtakunnassa* rikotaan kuvaukseen ja *mise-en-scèneen* liittyviä tekniikoita, joiden tavoitteena on ollut elokuvakerronnan alkuajoista saakka tehdä siirtymät otosta toiseen mahdollisimman luonteviksi ja rakentaa kertomuksesta ja fiktiivisestä maailmasta katsojalle mahdollisimman yhtenäinen ja helposti seurattava. Tähän tähtäävää leikkaustapaa nimitetään elokuvakerronnassa ”jatkuvuusleikkaukseksi” (*continuity editing*) (Bordwell & Thompson 2013, 232). *Valtakunta*-tutkimuksissa kiinnitetään usein huomiota sarjan erikoisiin kuvaustapoihin, etenkin käsikameran käyttöön ja ”180 asteen säännön” rikkomiseen (ks. esimerkiksi Schepelern 1997, 176–177), mutta ne on usein ohitettu ”dokumentaarista tunnelmaa” luovina elementteinä (esim. Schepelern 1997, 176; Agger 1997, 7) ilman syvempää temaattista analyysia. Näen kuitenkin, että siinä missä symbolistisissa kaupunkikuvauksissa näkökulmien ja kertojaäänten vaihtelut liittyvät usein kaupunkikokemukseen tai laajemmin modernin yhteiskunnan herättämään hämmennykseen, myös *Valtakunnassa* esimerkiksi kerronnan epäjatkuvuuskohtien ja sairaalan hahmottamista vaikeuttavien kerronnan ratkaisuiden voi nähdä ilmentävän modernin yhteiskunnan ideologisia ongelmia ja itse sairaalan historiaan liittyviä traumoja.

⁸⁸ Sarjan läpinäkyvät aaveet on toteutettu yksinkertaisina trikkikuvina päällekkäiskuvatekniikalla. Niin ikään päällekkäiskuvana on toteutettu neljännessä jaksossa nähtävä Drussen visio siitä, mitä sairaalassa kummittelevalle Mary-tytölle vuosisadan alussa kävi. Näissä päällekkäiskuvassa kuvat menneisyyden tapahtumista asetetaan nykyisyyden päälle, jolloin ne näyttävät aivan konkreettisesti palaavan sairaalan käytäville. Yksinkertaiset trikkikuvat tuovat myös mieleen vuosisadan alun elokuvakokeilut, joissa vaikutelmia luotiin päällekkäiskuvien kautta. Näin ollen myös *Valtakunnan* kuvaustavan voi toisinaan nähdä viittauksena vuosisadan alkuun ja luovan siten tuohon aikakauteen yhdistyvää tunnelmaa.

Kohdat, joissa kerronnassa tapahtuu jotain erikoista tai huomio kiinnittyy johonkin muuhun kuin juonen tapahtumiin, ovat *Valtakunnassa* myös usein kaikkein vahvimmin intertekstuaalisia. Esimerkiksi katkokset, anomaliat ja toistumat houkuttelevat vertauskuvallisempaan lukemiseen ja kääntävät huomion lineaarisen tarinan seuraamisesta näkemään yhtäläisyyksiä ja merkityksellisiä suhteita myös kauempana toisistaan olevien tai pääjuonen tapahtumien ulkopuolelle jäävien elementtien välillä.

3.2.1 Todellinen ja epätodellinen *Valtakunta* - tilankuvauksen symboliikkaa

Luvussa 2.1 analysoimissani kaupunkikuvauksissa korostetaan fiktion suhdetta todelliseen kaupunkiin liittämällä kertomukseen paikannimiä, karttoja ja valokuvia. Kiinnostavaa näiden fiktion ulkopuolelle viittaavien elementtien kohdalla on se, että usein juuri ne korostavat fiktiivisen maailman epätodellisuutta ja tekevät sen oudoksi. Lukija houkutellaan seuraamaan henkilöhahmojen kulkemia reittejä tarinaan liitettyjen karttojen, valokuvien ja paikannimien kautta, mutta reitit ja sijainnit osoittautuvat epäloogisiksi ja henkilöhahmojen havainnot ympäristöstään epäselviksi. Samalla kun todelliseen ympäristöön viittaavat elementit paikantavat tarinan olemassa olevaan ympäristöön, ne lataavat myös todellisen ympäristön uusilla merkityksillä, jolloin niillä on potentiaalisesti myös yhteiskunnallinen funktio. Tämä on yksi piirre, joka yhdistää von Trierin sarjan maailmaa symbolistisiin teoksiin. Esimerkiksi *Peterburgissa* – monien muiden symbolististen teosten tavoin – myyttisten kuvien ja aiheiden kautta luodaan mytologinen maailma. Se poikkeaa arkipäiväisestä kokemuksesta sekä tiukoista aika- ja tilarajoitteista, ja myyttien käyttö tarjoaa näkökulman historian ja nykyhetken tulkintaan (Pesonen 1987, 107).

Valtakunnassa keskeiseksi muodostuu Rigetiin liittyvä mytologia ja symboliikka, jotka tekevät sairaalasta jotain enemmän kuin tapahtumapaikan. Kaikissa käsittelemissäni teoksissa tapahtumapaikka saa inhimillisiä piirteitä, mikä korostaa niiden henkilöhahmomaista luonnetta. Tapahtumapaikka tuntuu kuitenkin niissä kaikissa muodostuvan jopa varsinaisia henkilöhahmoja tärkeämmäksi elementiksi. Henkilöhahmoista tulee alisteisia tapahtumapaikalle ja siellä taisteleville historiallisille ja yhteiskunnallisille voimille; ne ovat eri voimien ruumiillistumia, tyyppejä, kun taas varsinaiseksi vaikuttajaksi nousee itse paikka. *Valtakunnan* henkilöhahmot muistuttavat *Peterburgin* tyyppiteltyjä henkilöhahmoja siinä, että ne edustavat karrikoidusti teoksessa taistelevia vastakkaisia ideologioita, tosin *Valtakunnan* henkilöiden luiden ympärillä on enemmän lihaa kuin *Peterburgin* henkilöhahmojen, jotka ”eivät käy yhtään kunnon keskustelua, heittelevät vain toisilleen

epämääräisiä lauseenpätkiä” (Pesonen 1987, 159).⁸⁹ Vaikka yksittäisten henkilöhahmojen kohtalot kiinnostavat *Valtakunnassa* vähintään yhtä paljon kuin sarjan ideologiset teemat – ja kenties enemmän kuin vaikkapa *Peterburgissa*, jossa suhde henkilöhahmoihin jää niiden tyypittelyn vuoksi hieman etäiseksi – myös *Valtakunnassa* itse Rigshospitalet nousee tarinan taustavaikuttajaksi, ja suuri osa sarjan keskeisimmästä symboliikasta liittyy nimenomaan sairaalarakennukseen ja sen arkkitehtuuriin.

Kuten Bruggen kadut Rodenbachin teoksessa, myös *Valtakunnassa* todelliset paikannimet varustetaan symbolisilla merkityksillä. Tanskan yliopistollinen sairaala sijaitsee kadulla nimeltä Blegdamsvej (”valkaisijanaisenkatu”), ja valkaisijoista tulee osa sairaalan fiktiivistä historiaa sekä veden ja pesemisen ympärille rakentuvaa myyttistä symboliikkaa, jota analysoin tarkemmin neljännessä pääluvussa. Myös oikean Rigshospitaletin historiaan liittyvä kuningas Frederik on löytänyt tiensä fiktiiviseen kertomukseen. *Valtakunnassa* Judithin puolipaholaislapsi ”Lillebror” ei taivu paholaisisänsä tahtoon, vaikka valinta vapauttaisi hänet sietämättömistä kivuista. Sen sijaan hän pyytää kristillisen kasteen, jossa hänen nimekseen annettaisiin Frederik. Sairaalan omilta internetsivuilta löytyvän tiedon mukaan Rigshospitalet perustettiin vuonna 1757 auttamaan ilmaiseksi vähävaraisia, jolloin se nimettiin Tanskan kuninkaan Frederik V:n mukaan Kongelig Frederiks Hospitaliksi. Sairaalan perusajatus on siis pitkälle menneestä tiedeuskosta huolimatta myös hyvä, ja Fredrik-nimen kautta Lillebror palaa sairaalan epäitsekäille perusteille ja perusajatukseen ihmisten auttamisesta. Myös Frederik V:n väitetty yhteys vapaamuurareihin (ks. Bugge 1910–27, 191–194) on mukana kertomuksessa. Sairaalan kellarikerroksen pesuainevarastossa kokoontuu vanhemmista mieslääkäreistä koostuva salainen loosi, jonka rituaalit parodioivat vapaamuurareiden perinteitä. Sarjassa mainitaan myös, että varsinaisen sairaalarakennuksen vieressä sijaitsee vapaamuurarien rakennus⁹⁰, joka paljastuu saatananpalvojen salaiseksi kokoontumispaikaksi.

Kun linkkejä olemassa olevan sairaalan sekä sarjan fiktiivisten tapahtumien välillä alkaa etsiä, mieleen alkaa nousta myös kauempaa haettuja yhtäläisyyksiä – kuten vaikkapa mahdollinen korrelaatio kuningas Frederikin tunnetun alkoholismin sekä *Valtakunnan* henkilöhahmojen alkoholinkäytön välillä. Selkeät yhteydet houkuttelevat etsimään lisää yhtäläisyyksiä, mikä korostaa

⁸⁹ Katso Pesosen analyysi *Peterburgin* hahmoista romaanin ideologisen sisällön ”naamioina”. Pesonen 1987, 159–166. Kommunikaation vaikeus on tosin keskeinen teema myös *Valtakunnassa*, mihin palaan luvussa 3.2.4.

⁹⁰ Seitsemännessä jaksossa Drusse ja Bulder lähtevät lentämään pienkoneella sairaalan ylle tutkiakseen rakennusta ympäröiviä voimakenttiä ja virtauksia. He näkevät sairaalarakennuksen vieressä suuren valaistun uima-altaan sekä ison sairaalaan kuulumattoman rakennuksen, jonka Bulder väittää kuuluvan vapaamuurareille. Nämä oudot arkkitehtoniset elementit poikkeavat todellisen Rigshospitaletin ympäristöstä ja hämärtävät entisestään todellisen ja kuvitellun sairaalan välistä suhdetta. Sairaalan yllä oleva poikkeuksellinen ilmapirtaus puolestaan yhdistyy rakennuksen käytävillä puhaltavaan tuuleen, jota käsittelee alaluvussa 3.2.4.

vaikutelmaa sairaalasta toden ja mielikuvituksen rajalla sijaitsevana fantasmagorisena paikkana. Todellisesta ympäristöstä lainaavat elementit tuottavat sarjaan myös Spearsin termein esteettistä epäjatkuvuutta ja korostavat teoksen pelimäistä luonnetta: katsoja joutuu itse rakentamaan yhteyksiä taiteen ja todellisen maailman välille. Käsittelimieni kaupunkikuvausten kaupunkien tavoin *Valtakunnan* tapahtumapaikka on sekä realistinen että fantastinen (vrt. Pesonen 1987, 155), ja leikki toden ja fiktion välillä varustaa myös todellisen ympäristön uusilla merkityksillä. Konkreettisimmillaan tämä näkyy tavasta, jolla Kööpenhaminan yliopistollisesta sairaalasta on tullut sarjan fanien pyhiinvaelluskohde. Heidän silmissään sairaala sekä on että ei ole sarjan Riget, ja todellinen rakennus on saanut fiktiivisen auran ja uusia merkityksiä.

Viittaukset kummitustarinoihin, goottilaiseen kauhuun ja kauhuelokuvaan yhdistyvät realistista vaikutelmaa luoviin elementteihin myös *Valtakunnan* kerrontatavoissa. Sarjan kuvauksen yksi tunnistettavimmista piirteistä on horjuvasti liikkuva kamera, joka tarkoittaa vuorotellen kasvoihin ja esineisiin – aivan kuin sitä pitelisi dokumentaristi, joka haluaisi tallentaa lääkärien arkea ja poimia ympäristöstä kiinnostavia yksityiskohtia.⁹¹ Näyteltyyn materiaaliin yhdistellään myös oikeaa dokumentaarista materiaalia: videokuvaa todellisesta Rigshospitaletista. 1960-luvulla rakennettu sairaalarakennus näkyy tunnistettavasti etenkin eri kohtausten välisissä siirtymissä, joissa ei pääsääntöisesti nähdä sarjan henkilöahmoja ja jotka eivät varsinaisesti kuljeta juonta eteenpäin. Ne ovat pikemminkin hengähdystaukoja kerronnassa tai ”aukkoja”, joiden kautta katsoja näkee reaalityodellisuuden hetken aikaa fiktiivisen maailman läpi. Reaalityodellisuuden ja mielikuvituksen välinen raja tematisoidaan etenkin ensimmäisen tuotantokauden viimeisen jakson epilogissa, jossa von Trier puhuu mielikuvituksen voimasta ja pohtii, mitä sarjan tekijät keksisivät seuraavaksi.⁹² Pysähdykset luovat myös jännitystä etenkin taustamusiikkinsa kautta. Sarjassa käytetään muutoin musiikkia säästeliäästi, mutta siirtymien taustalla kuullaan usein pahaenteinen puhallinsoitinten ulina. Siirtymien voi myös ajatella kiinnittävän huomion itse sairaalarakennukseen ja muistuttavan sen roolista tapahtumien taustavaikuttajana.

Sarjan symboliikan kannalta kiinnostavaa on se, mistä suunnista todellista Rigshospitaletia sarjassa kuvataan. Kuvat todellisesta Rigshospitaletista voi jakaa kahteen luokkaan: helikopterilla

⁹¹ Sittemmin muka-dokumentaarista tyylistä, *mockumentary*, on tullut yleinen tyylikeino monissa televisiosarjoissa, esimerkkeinä vaikkapa Ricky Gervaisin ja Stephen Merchantin *The Office* (2001–2003) sekä Greg Danielsin ja Michael Schurin *Puisto-osasto* (*Parks and Recreations*, 2009–2015). Toisaalta dokumentaarista estetiikkaa näkyi televisiosarjakerronnassa jo *Valtakunnan* kanssa samoihin aikoihin esitetyssä sairaalasarjassa *Teho-osasto* (Creeber 2002, 392).

⁹² Todellisuuden ja mielikuvituksen välinen ero tulee esiin myös Lillebron ja Judithin mielikuvitusleikissä, jossa lähestyvistä kuolemastaan tietoinen Lillebro kertoo äidilleen, mitä kaikkea hän tulee tekemään tulevaisuudessa. Kiinnostava yksityiskohta suhteessa sairaalan tilaan liittyvään symboliikkaan on se, että osana leikkiä Lillebro kertoo aloittaneensa opiskelemaan arkkitehtuuria.

lintuperspektiivistä kuvattuihin ilmakuviin sekä sammakkoperspektiivistä⁹³ maan tasalta kuvattuihin ottoihin itsekseen avautuvista ja sulkeutuvista liukuovista.



(V, E3; 19:01.)



(V, E1; 47:05.)

Fiktiiviseen tarinaan upotetut kuvat todellisesta sairaalasta tuovat mieleen myös *Kuolleen Brüggen* valokuvat. Siinä missä Edwards kirjoittaa *Kuolleen Brüggen* valokuvien painojäljen muistuttavan sanomalehtien uutiskuvia, *Valtakunnan* rakeiset ilmakuvat todellisesta sairaalasta tuovat dokumenttielokuvien ja uutisklippien lisäksi mieleen myös valvontakamerakuvan. Mutta jos *Kuolleen Brüggen* valokuvia tekee mieli lukea reliikkeinä menneisyydestä tai heijastavan Huguesin ”kuolleeeseen kaupunkiin” liittyviä fantasioita, *Valtakunnan* dokumentaarinen aines yhdistää sairaalan vahvemmin ympäröivään todellisuuteen ja moderniin todellisuuteen. Kuvan taustalla kuullaan sarjan toisessa jaksossa jopa kaupungin ääniä ja autojen tööttäilyä, vaikka yhteyttä sairaalan ja urbaanin ympäristön välille ei sarjassa muutoin rakenneta. Ja kuten *Kuolleeessa Brüggeassa*, myöskään *Valtakunnassa* todellista sairaalaa esittävien kuvien tunnelma ei ole neutraalin dokumentaarinen. *Kuolleen Brüggen* kuvat ovat lähes surrealistisen pysähtyneitä ja autioita, kun taas *Valtakunnan* kuvissa todellisesta sairaalasta on vahva tunne siitä, että itse sairaala on katseen kohteena; joku joko valvoo sitä ylhäältäpäin tai odottaa sen ulko-ovilla. Sairaalan itsestään avautuvat liukuovet ovet muistuttavat prologin sanoista ”portti valtakuntaan on jälleen avautumassa”, missä ”valtakunta” viittaa sekä sairaalaan että jonkinlaiseen henkien tai kuolleiden ”valtakuntaan”. Lauseen voikin lukea kahteen suuntaan: henkimailmasta on avautunut tie Rigeitiin, tai Rigetistä on avautunut portti kuolleiden valtakuntaan, mitä korostaa kameran positio siirtymissä vuoroin ovien

⁹³ Sammakkoperspektiiviä tekisi tosin tässä yhteydessä mieli nimittää käärmeaperspektiiviksi, sillä sekä linnut että käärmeet – lukuisten muiden eläinten tavoin – saavat *Valtakunnassa* symbolisia merkityksiä. Eläintematiikkaan palaan tarkemmin luvussa 4.

ulkopuolella ja vuoroin niiden sisäpuolella. Tuuli, joka pyörittää lehtiä⁹⁴ oviaukossa aina oven avautuessa, luo vaikutelman siitä, kuin ovista sisään tai ulos liikkuisi jokin näkymätön olento, mitä korostaa maan tasalla kuin vaanien odottava kamera.

Myös ilmakuvissa on katseen tai valvonnan tuntu. Kamera on jatkuvasti pienessä liikkeessä, aivan kuin jokin pitelisi kameraa käsissään tai kuva olisi jonkin sairaalaa ylhäältä käsin tarkkailevan olennon näkökulmaotos⁹⁵. Kiinnostava on myös tapa, jolla kohtauksiin liittyvä tunne katsomisesta kehittyy tavallaan takaperoisesti: toisen tuotantokauden ensimmäisessä jaksossa *Valtakunnan* kuvaukseen tulee mukaan vihreä filtti, joka yhdistyy sairaalaa vainoavan ”pahan” katseeseen. Kun sairaalaa kuvataan ilmasta käsin vihreän filterin läpi, katsojalle syntyy vahva tunne siitä, että kyseessä on tuon määrittelemättömän pahan silmien kautta kuvattu näkökulmaotos. Tämän jälkeen ajatuksen katsomisesta tai valvomisesta yhdistää helposti myös aiempiin, normaalilla seepiafilterillä kuvattuihin kohtauksiin.⁹⁶

Todellisen sairaalan kuvaaminen sekä mahdollisimman korkealta että mahdollisimman matalalta, kuvastaa osaltaan sairaalarakennuksen vertikaalirakenteen vertauskuvallisuutta.⁹⁷ Creeber näkee Rigetin arkkitehtuurin jakautuvan freudilaisittain ”tiedostettua” ja ”tiedostamatonta” symboloiiviin alueisiin. Pääsairaala edustaa rationaalista, modernia ja tieteellistä, kun taas potilastietoarkistot, loosiveljesten kokoustilat, tiskaajien laitoskeittiö ja kellari ovat irrationaalisen, spirituaalisen ja oudon valtakuntaa. Freudilaista jakoa korostaa neurokirurgisen osaston ja kellarikerroksen väliin sijoittuva unilaboratorio (Creeber 2002, 392–394). Kerrosten läpi kulkee hissikuiluja, jossa Maryn aave ilmestyy ensimmäisen kerran Drusselle. Samoin kuin kahden todellisuuden – kuolleiden ja elävien maailman – väliin jääneet aaveet, myös hissit liikkuvat sairaalan eri todellisuuksia symboloivien ylä- ja alakerrosten välissä. Juuri hissi on paikka, jonne iso osa sarjan epäluonnollisista tapahtumista sijoittuu, ja hissin outoutta korostaa myös vaihtelu sen kerrosten määrässä.

⁹⁴ Tuulen pyörittämät lehdet tuovat mieleen myös *Peterburgissa* usein mainitut syksyn lehdet, joita tuuli puhalttaa ympyrämuotoisiin muodostelmiin. Sekä ulvovan tuulen ääni (ooo-ooo) että pyöreä muoto liittyvät *Peterburgissa* vallankumoukseen, kaaokseen ja ”dionysisiin” voimiin (ks. Pb, 318–319).

⁹⁵ Käytän termiä näkökulmaotos kuvaamaan jaksoja, jotka on kuvattu ikään kuin jonkin (henkilö)hahmon ”silmiä läpi”, eli konkreettisesti kyseisen hahmon näkökulmasta. Termi on suomennokseni David Bordwellin käyttämästä termistä ”point of view shot”, jonka hän määrittelee kuvaan tai ääneen liittyväksi subjektiiviseksi otoksi. Bordwell käyttää termiä ”point of view” vain edellä mainitussa mielessä tehdäkseen eron termin lyhyempiin määritelmiin, kuten esimerkiksi kerronnan välittämään tiedon määrään. (Bordwell 1985, 60) Näkökulmaotos kuvaa kuitenkin mielestäni sanana selkeämmin juuri elokuvakerronnassa konkreettisesti henkilöhahmolle tai kertojalle kuuluvaa näkökulmaa ja erottuu fokalisaatiosta, jonka ymmärrän kertovasta äänestä erillään havaittavana, rajattuna näkökulmana (ks. Genette 1972/1980, 189–194).

⁹⁶ Christensen & Kristiansen (1995) yhdistävät lintuperspektiivin käytön *Valtakunnassa* henkiin (emt., 293). Tulkinta tuntuu kuitenkin liian rajoittavalta, sillä kamerassa on usein aavemainen ”katseen tuntu” myös muulloin.

⁹⁷ *Valtakunnan* todellisuuden vertikaalinen rakenne näkyy myös prologissa, jossa kamera painuu ylhäältä suon päältä veden alle. Veden alla vastaan tulee kiveen hakkattu teksti ”Riget”, joka muistuttaa seitsemännessä jaksossa nähtävää Riget-tekstiä sairaalan alla sijaitsevassa ”sielussa”, jonne Bulder tekee mielikuvamatkan Drussen opastuksella.

Creeberin jako kuvaa osuvasti *Valtakunnan* sairaalarakennukseen sisältyvää symboliikkaa. Sairaalan katto on Helmerin valtakuntaa, jonne hän pakenee solvaamaan kovaan ääneen Tanskanmaata. Yhdeksännessä kerroksessa sijaitseva neurokirurginen osasto ja muut ylemmät kerrokset ovat osa varsinaista sairaalaa, ja siten valkotakkien ja tieteellisen rationalismin maailmaa. (Creeber 2002, 392.) Kellarikäytävillä nähdään tapahtumia, jotka eivät sovi varsinaisen sairaalan todellisuuskäsitykseen. Drusse ja kumppanit manaavat hämärillä, sokkeloisilla käytävillä aaveita, ja kellarissa pitää vastaanottoaan omalaatuisia metodeja käyttävä psykologi Ole (Erik Wedersøe). Myös okkultistisia sävyjä saava, tosin paradoksaalisesti taikauskoa vastustava loosi pitää kokouksensa kellarikerroksessa, ja siellä sijaitsee myös sairaalan historian kaikki potilastiedot sisältävä arkisto. Creeber tulkitsee potilastietoarkiston olevan eräänlainen sairaalan ”kansallinen muisti”, joka sisältää sairaalarakennuksen – ja vertauskuvallisesti koko Tanskan – pitkän ja polveilevan historian tukahdutetut salaisuudet (emt., 395). Creeber sijoittaa myös sairaalan tiskaajat⁹⁸ rakennuksen alimpiin kerroksiin, vaikka olennaista heidän työskentelytilassaan on se, että sitä on mahdotonta paikantaa. Katsoja olettaa automaattisesti, että keittiö sijaitsee jossain päin sairaalarakennusta, sillä tiskaajat vaikuttavat olevan niin perillä sairaalan tapahtumista ja yhdistävän laitospöydän tapahtumat sairaalan tapahtumiin. Kamera ei kuitenkaan koskaan näytä, mitä reittejä he keittiöön saapuvat, eikä kukaan sairaalan muista henkilöistä koskaan kohtaa heitä.

Creeberin kuvaavaa jaottelua voi kritisoida ennen kaikkea siitä, ettei se ota huomioon yhtä *Valtakunnan* symboliikan ominaispiirrettä: samoihin elementteihin sisältyy usein vastakohtaisia merkityksiä. Sairaalarakennuksen arkkitehtuuri ei ainoastaan seuraile freudilaista jakoa tiedostettuun ja tiedostomattomaan. Samalla kun se ilmentää eri todellisuuden tasojen yhteensopimattomuutta se pyrkii myös rikkomaan ajattelutapaa, jossa maailma jaetaan yksiselitteisesti rationaaliseen ja irrationalaiseen. Vaikka sairaalan ylempiä kerroksia selvästi hallitsee rationaalisuus, loogisuus ja tiede, käytävien rakenteeseen sisältyy *Peterburgin* mahdottomista sijainneista muistuttavia epäloogisuuksia – ja epäjatkuvuuksia – nimenomaan neurokirurgisella osastolla. Ensimmäisessä jaksossa kamera lähtee aamupalaverin jälkeen seuraamaan lääkäri Jørgen Krogshøjta (Søren Pilmark) ja Judithia, jotka kävelevät sairaalan käytäviä pitkin hissien luokse. Kamera kulkee heidän edellään

⁹⁸ Downin syndroomaa sairastavat tiskaajat ovat hyvä esimerkki Valtakunnan parodisesta symboliikasta, jonka tulkinta on joskus haasteellista. Onko *Downin* syndrooma kenties viittaus ”alakertaan”, sairaalan kellarikerrokseen ja siten tiedostamattomaan? Halutaanko tässä kiinnittää huomio downin syndroomaan *mongolismina*, joksi John Langdon Down-kehityshäiriön nimesi köyhtäessään sen *1800-luvun loppupuolella*? Andrei Belyin ajattelussa itä ja sen mongolit (panmongolismi) yhdistyivät toisiinsa ja asettuivat vastaan länsimaista ajattelua ja sen kriisiä (ks. Pesonen 1987, 71–79), mitä kautta tiskaajat liittyvät vieläkin vahvemmin irrationalisuuteen ja muodostuvat modernin, länsimaisen lääketieteen diskurssin vastakohdaksi.

takaperin⁹⁹ ja kuvaa edestäpäin, kuinka Krogshøj ja Judith kääntyvät matkansa aikana kolme kertaa 90 astetta, ennen kuin saapuvat hissihalliin. Kun Krogshøj kertoo toisen käännöksen kohdalla Judithille, että Helmer on julkaissut erään oppilaan tutkimuksia Ruotsissa omissa nimissään, Helmer vilahtaa kuvassa heidän takanaan (V, E1; 14:21). Helmer huomaa Judithin ja Krogshøjn, mutta he eivät näe häntä. Ja kun Judith ja Krogshøj saapuvat hisseille ja hissiövet aukeavat, Helmer seisoo yllättäen hississä odottamassa ja estää heidän kotiinlähtönsä, kuin kostoksi Krogshøjn paljastuksesta. Helmerin ehtiminen hissiin ennen Krogshøjta ja Judithia tuntuu mahdottomalta, ellei hissiaulaan pääse kiertämään myös toista kautta. Tällöin on vaikea ymmärtää, miksi Krogshøj ja Judith olisivat kiertäneet koko kerroksen, kun hissi olisi ollut toisessa suunnassa kulman takana. Lisäksi Helmerin olisi pitänyt arvata, mistä kolmesta hissinovesta Krogshøj ja Judith tulevat astumaan sisään, mennä etukäteen odottamaan juuri kyseiseen hissiin ja toivoa, ettei kukaan satu tilaamaan hissiä sillä hetkellä.



(V, E1; 14:21.)



(V, E1; 15:10.)

Pienet epäloogisuudet hiipivät ensimmäisestä jaksosta alkaen siis myös sairaalan ylimpiin kerroksiin, joiden irrationaalisuus vaikuttaa piilevän juuri niiden suoraviivaisessa rationaalisuudessa. Creeber kiinnittää huomion siihen, että sairaalan kellarikäytävät ovat varsin sokkeloiset. Esimerkiksi hän ottaa kohtauksen, jossa Helmer ei löydä kellarista tietään takaisin hisseille ja joutuu pakokauhun valtaan (emt., 393–394). Huomion arvoinen seikka on kuitenkin se, että pahimmat eksyjät kellarin käytävillä ovat juuri Helmer ja toisinaan myös Moesgaard, kun taas rouva Drusse – jonka aaveiden metsästys

⁹⁹ *Valtakunnassa* kuvataan usein henkilöähahmoja edestäpäin takaperin liikkuvalla kameralla, mikä tekee suuntien hahmottamisen vaikeammaksi katsojan kannalta. Tällainen kuvaustapa luo myös henkilöähahmojen taakse tilan, jonka katsoja näkee, mutta henkilöähahmot eivät. *Valtakunnassa* asioita tapahtuu muutenkin usein etualalla näytettyjen ”päätaphtumien” taustalla, mihin palaan tarkemmin luvussa 3.3. Yksi tällainen elementti on seuraavalla sivulla lainatussa kuvassa Krogshøjn ja Helmerin väliin jäävä siivooja. Siivoojat vilahtavat *Valtakunnassa* taustalla monta kertaa, ja pesemiseen liittyviin merkityksiin palaan luvussa 4.

alkaa pian vaikuttaa paradoksaalisesti koko sairaalanärkevimmältä ja johdonmukaisimmalta toiminnalta – löytää sieltä etsimänsä yleensä hyvinkin helposti.

Valtakunnassa vaikuttaakin toisinaan siltä, kuin rakennuksen eri osilla olisi yhteys henkilöhahmoihin, ja heidän edustamiinsa ajattelutapoihin. Siinä missä sairaalan ylempien kerrosten arkkitehtuuri vaikuttaa katsojan silmissä toisinaan epäloogiselta, Helmerillä ei ole sen kanssa ongelmia. Päinvastoin ylimpien kerrosten käytävien epäloogisuudet ja satunnaisilta vaikuttavat kohtaamiset toimivat usein hänen edukseen, kuten nähdään esimerkiksi sarjan toisessa jaksossa, jossa Helmer sattuu tulemaan rouva Drussea vastaan juuri, kun tämä on lähtenyt huoneestaan jahtaamaan aaveita. Helmer kysyy Drusselta, kuka on antanut hänelle luvan jaloitella, ja samalla hetkellä, kun Drusse kertoo saaneensa luvan Krogshøjltä, Krogshøj sattuu kulkemaan käytävällä heidän ohitse. Helmerille avautuu tilaisuus päästä sättimään Krogshøjta ja määräämään Drussen takaisin sänkyyn.

Rigetin epäloogisen ja eksyttävän arkkitehtuurin voi tulkita heijastavan modernin sairaalan ja sen lääkäreiden kykenemättömyyttä hahmottaa kokonaiskuvaa todellisuudesta ja ihmisestä, kun tieteellisen maailmankuvan ulkopuolelle jäävät asiat torjutaan ja leimataan taikaukoksi. Sairaalan pitkälle edennyt erikoistuminen ja erikoisalojen sijoittuminen eri kerroksiin kuvastaa samaa ilmiötä. Neurologinen osasto, joka tutkii sarjassa ihmisaivoja lähinnä mekaanisena kokonaisuutena ja yksiselitteisesti tulkittavien röntgenkuvien kautta, sijaitsee ylimmissä kerroksissa, kun taas mieltä psykologisesta näkökulmasta lähestyvä shamaanipsykologi Ole (Erik Wedersøe) pitää vastaanottoaan salassa ja epävirallisesti kellarikerroksissa. Keskitasossa sijaitseva ensiapuklinikka puolestaan yhdistyy ruumiillisuuteen: kun loppuunpalanut professori Moesgaard päättää seitsemännessä jaksossa työskennellä hetken ensiavussa lepuuttaakseen hermojaan, sisään tuodaan saman tien yltä päältä veressä oleva sairaalapapin kuollut ruumis.

Judithin¹⁰⁰ demonilapsen Lillebrorin ylipitkäksi venähtänyt keho tarjoaa tehokkaan vertauskuvan itse sairaalalle: ruumiin eri osat – pää ja muu ruumis – ovat ajautuneet luonnottoman kauaksi toisistaan,

¹⁰⁰ Judith-nimen voi ajatella viittaavan *Raamatun* apokryfisten kirjojen *Judithin kirjan* päähenkilöön, joka leikkaa sotajoukkojen johtajalta Holofernesilta pään irti tämän omalla miekalla. Vaikka *Valtakunnassa* pään leikkaa irti Mogge, Judithin voi ajatella olevan nimensä kautta myös osa irti leikatun pään ympärille rakentuvaa tematiikkaa. Hän synnyttää sairaalassa puoliksi inhimillistä ja puoliksi paholaismaista alkuperää olevan Lillebrorin, josta näytetään ensimmäisen tuotantokauden loppuun sijoittuvassa kohtauksessa vain kohdusta työntyvä pää. Näin ollen Judithin lankeaminen suhteeseen paholaisen (Åge Krügerin) kanssa on jossain määrin myös reitti, jonka kautta pahuus pääsee uudelleen sairaalaan. Unilaboratoriossa työskentelevä Camilla puolestaan paljastuu sarjassa Saatanan palvojaksi. Ajatus naisen lankeamisesta ja häneen liittyvästä synnistä on tuttu myös muista von Trierin elokuvista. Ehkä väkevimmin teema tulee ilmi elokuvasta *Antichrist* (2009).

ja tukiranka¹⁰¹ sekä elintoiminnot alkavat pettää. Samaa rappiota sekä todellisuus- ja ihmiskäsityksen eriytyneisyyttä kuvastaa itse sairaalarakennuksen eriytynyt, luonnoton ja rapistuva arkkitehtuuri.¹⁰²

Päästä, joka on ajautunut irralleen muusta ruumiista, muodostuu yksi sairaalan todellisuuden epäjatkuvuuden keskeisimmistä symboleista. Heti ensimmäisessä jaksossa professori Moesgaardenin lääketiedettä opiskeleva poika Morten ”Mogge” Moesgaard (Peter Mygind) sahaa piloillaan pään irti patologian oppitunnilla käytetyltä ruumiilta saadakseen huomiota unilaboratoriossa työskentelevältä Camillalta (Solbjørg Højfeldt), ja sarjan loppupuoliskolla sama irti leikattu pää yhdistyy sairaalaa vainoavaan pahuuteen. Myös Judithin synnyttämästä demonilapsesta nähdään aluksi vain pelkkä huutava, verinen pää.

Yhteiskunnan kuvaaminen osiin hajonneen ruumiin keinoin on myös yksi modernismin toistuvista vertauskuvista. Erottelu pään ja muun ruumiin välillä tuo mieleen modernistisen elokuvan kaupunkikuvausten klassikon, Fritz Langin *Metropoliksen* (1927), jonka lopulla sankaritar Maria muistuttaa, että sydämen täytyy toimia pään ja käsien toiminnan välittäjänä. *Metropoliksessa* erottelu pään (kaupungin koneistoa hallitseva taho) ja käsien (työläiset) välillä kuvastaa sosiaalista epätasa-arvoa, ja myös *Valtakunnassa* Helmerin ruotsalaiseen rationaalisuuteen liittyy vahva usko sosiaalisiin hierarkioihin. Samaan tapaan *Peterburgissa* on nähtävissä samankaltainen ihmisen osien erillisuus. Senaattori Ableuhovin hahmoon yhdistetään usein pää, aivot ja ajatukset, kun taas kaupunkilaisia kuvataan valtavana tuhatjalkaisen ruumiina, joka kiemurtelee Pietarin kaduilla. Kaupunkilaiset puolestaan pilkkoutuvat Pietarin sumussa neniksi, korviksi ja viiksiksi. Kaupungin kuvaamisella ihmiskehona on kirjallisuudessa pitkät perinteet. Jo William Shakespearen näytelmässä *Coriolanus* (1607) roomalainen yhteiskunta vertautuu ruumiiseen, jonka vatsa ovat senaattorit ja jalat ja kädet sen kaupunkilaiset.¹⁰³

Fragmentoitunut todellisuuskäsitys saa sarjassa vertauskohdan myös erilaisista kirurgisista operaatioista, joissa ihmisruumista pilkotaan veitsellä osiin. Norjalainen modernisti Henrik Ibsen, jonka ajatteluun sisältyviä vastakkainasetteluja esimerkiksi Belyi käsitteli esseessään ”The Crisis of

¹⁰¹ Andrei Belyin mukaan ajattelun eriytyminen tunteista on tyypistänyt modernin kokevan subjektin pelkäksi luurangoksi. Tämä ajatus yhdistyy *Peterburgissa* Apollon Apollonivitšiin, joka kuvataan romaanissa usein luurankona. (Maguire & Malmstad 1987, 111.)

¹⁰² Irti leikattu pää yhdistyy Lillebroriin jo ennen kuin tämä edes syntyy ja ikään kuin ennakoi hänen syntymistään, kun Mogge piilottaa sarjan ensimmäisessä jaksossa opetusruumiilta irti leikkaamansa pään paitansa alle niin, että hän näyttää olevan raskaana.

¹⁰³ Shakespearen teosten, etenkin *Hamletin*, voi nähdä olevan yksi *Valtakunnan* lukuisista subteksteistä. Varsinkin sairaalan ja siihen assosioituvan Tanskan rappio tuovat mieleen Hamletin rivit ”jotain mätää tanskanmaalla” (”something is rotten in the state of Denmark”). Myös sarjan hukkumisteemassa ja etenkin altaassa kelluvassa vanharouva Krügerissa voi nähdä yhteyksiä tapoihin, joilla hukkunutta Ofeliaa on usein kuvattu symbolististen taidemaalarien teoksissa.

Consciousness and Henrik Ibsen” (Maguire & Malmstad 1987, 98), puhui menneen ja nykyisyyden välisestä suuresta kuilusta ja julisti sodan ”kahden aikakauden väliselle *veitselle*” (Spears 1970, 28, kursiivi K. T.). Ei siis liene sattumaa, että *Valtakunnassa* tilan ja tunnelman epätodellisuutta luodaan pitkälti juuri erilaisilla elokuvallisilla *leikkauksilla*.

3.2.2 Epäjatkuvat leikkaukset ja aavemainen kamera

Valtakunnassa käytetään monia kuvausteknisiä ratkaisuja, jotka erottavat sen televisiosarjojen valtavirrasta. Näitä kuvauksen piirteitä ei ole tutkimuksessa juuri kytketty sarjan teemoihin, vaikka ne kytkeytyvät vahvasti sarjan symboliikkaan ja kantavat myös intertekstuaalisia merkityksiä. Etenkin horjuva käsikamerakuvaus, erikoiset leikkausratkaisut, alivalaistut kuvat sekä koko sarjaa hallitseva seepiaväritys yhdistyvät sarjan symboliikkaan ja *fin de siècle*n teemoihin.

Punaruskea kamerafilteri saa sarjassa useita eri merkityksiä, joista osa kytkeytyy sairaalan traumaattiseen menneisyyteen ja osa laajemmin koko Euroopan tilaan sellaisena kuin se sarjassa esitetään. Haalistuneen näköiset värit voi yhdistää sairaalan valkaisemiseen ja pesemiseen liittyviin teemoihin. Toisaalta punaruskean väri tuo mieleen kuivuneen veren ja siten Rigetin historian traumat. Kiinnostavin merkitys suhteessa symbolismin ja modernismin kaupunkikuvauksiin on kuitenkin se, että filteri on alluusio, joka liittyy *Valtakunnan* toiseen von Trierin teokseen, Euroopan rappiota ja länsimaisen kulttuurin tilaa kuvaavan *Eurooppa*-trilogiaan. Trilogian ensimmäinen osa *The Element of Crime* on kuvattu samanvärisen filterin läpi, ja etenkin *Valtakunnan* prologin kohtaus, jossa kamera laskeutuu suon vesiin, tuo mielen *The Element of Crime* -elokuvan veden alla liikkuvan kameran. Viittaus muistuttaa, ettei *Valtakunnassa* kuvauksen kohteena ei ole ainoastaan Tanska, vaan koko Euroopan tila, ja nämä kaksi kietoutuvat sarjassa yhteen.

Valtakunta rikkoo monia klassisia televisiosarjoissa ja Hollywood-elokuvissa käytettyjä kerrontaan liittyviä kirjoittamattomia sääntöjä, joiden tarkoitus on tuottaa vaikutelma tarinamailman jatkuvuudesta ja saada katsoja unohtamaan kameran läsnäolo.¹⁰⁴ Kamera ei ole Hollywood-tyyliin huomaamaton, vaan se liikkuu enemmän ja väistelee esimerkiksi eteen tulevia ihmisiä (Christensen & Kristiansen 1995, 287). Klassisen elokuvakerronnan jatkuvuussääntöjen rikkominen ei tee tarinasta välttämättä vaikeammin seurattavaa, kuten myös Bordwell ja Thompson ovat esimerkiksi Jacques

¹⁰⁴ *Valtakunta* ei ole ainoa televisiosarja, jossa rikotaan klassisen elokuvakerronnan sääntöjä ja kiinnitetään huomio kameraan. Von Trier on kertonut ottaneensa vaikutteita amerikkalaisesta rikossarjasta *Homicide* (Creeber, 289). Myös siinä käytetään käsivarakameraa, hyppyleikkauksia ja muita kerronnan ”sujuvuutta” vastustavia keinoja.

Tatin tai Yasujiro Ozun elokuvien kohdalla huomauttaneet (Brodwell & Thompson 1986, 222). Ne tekevät siitä ainoastaan vähemmän sulavaa ja saavat huomion kiinnittymään itse kerrontaan, mikä pätee myös *Valtakunnan* kohdalla. Sarja kiinnittää huomion kerrontaansa myös itseironisesti humoristisessa kohtauksessa seitsemännessä jaksossa, jossa professori Moesgaard yllättää Bulderin lukemasta työajalla miestenlehteä. Kun Moesgaard näkee Bulderin piilotteleman lehden, hän kääntää keskustelun absurdin assosiaation kautta toiseen lehteen, *Mikki Hiireen*: ”Tiedätkö, miksi jotkut ovat sitä mieltä, että *Mikki Hiiri* on mennyt huonompaan suuntaan? Minä en ainakaan. Tarinat kulkevat sujuvammin, värit ovat kirkkaammat ja dialogi paljon luonnollisempaa”¹⁰⁵ (V, E7; 45:02–45:19). Outo dialogi jatkuu, kun Drusse tulee huoneeseen Moesgaardin lähdettyä ja tokaisee Bulderille sanat, jotka eivät tunnu liittyvän mihinkään (hän ei vaikuta näkevän Bulderin miestenlehteä). ”Anaaliseksi, kaikkea sitä! Kun minä olin nuori, sanottiin että tie sisään kulkee kynnysmaton kautta”¹⁰⁶ (V, E7; 45:25–45:32). Kohtaus on hyvä esimerkki sarjalle tyypillisistä epäloogisilta vaikuttavista repliikeistä ja katkoksisista henkilöhahmojen kommunikaatiossa. Samalla Moesgaardin repliikkien voi tulkita kommentoivan metatasolla *Valtakunnan* omaa kerrontaa ja ehkä jopa perustelevan sitä. Juuri kerronnan epäsujuvuus ja alivalaistut kuvat ovat *Valtakunnan* ominaispiirteitä, joiden merkitystä naiivi ja selkeitä ratkaisuja rakastava Moesgaard ei oletettavasti ymmärtäisi. Kohtaus itsessään on myös hyvä esimerkki ”luonnottomasta” dialogista, jossa henkilöhahmojen repliikkejä ohjaavat pikemminkin oudot mielleyhtymät kuin järki ja logiikka. Samalla se heijastelee koko sarjan tapaa rakentaa symboliikkaansa assosiaatioiden kautta. Värien kirkkauteen liittyvän kommentin voi liittää *Valtakunnan* kuvien rakeisuuteen, joka on tietoinen valinta: sarja kuvattiin ensin 16 mm:n filmille, minkä jälkeen se siirrettiin videoformaattiin ja kuvattiin uudestaan 35 mm filmille (Badley 2010, 51). Lopputuloksena kuvassa näkyy pientä kohinaa, mitä käsittelen tarkemmin luvussa 3.2.4 paneutuessani sumun symboliikkaan *Valtakunnassa* ja kaupunkikuvauksissa.

Yksi *Valtakunnassa* usein käytetyistä klassisen kerronnan jatkuvuusleikkauksen sääntöjä rikkovista elementeistä on ”hyppyleikkaus” (*jump cut*), jossa kameran positio muuttuu leikkauksen aikana vain vähän, alle 30 astetta (esim. Borwell & Thompson 1986, 223). Hyppyleikkaus ei kuulu klassiseen elokuvakerrontaan, sillä se aiheuttaa oudolta tuntuvan katkoksen ja hämmentää katsojaa. *Valtakunnassa* hyppyleikkausta käytetään usein. Erikoiseen leikkaustapaan ja outoihin siirtymiin ei aina kiinnitä huomiota, sillä katsoja tottuu horjuvan käsivarakameran tärähdyksiin ja nytkähdyksiin. Toisinaan kerronnan hypähdykset erottuvat kuitenkin vahvemmin, kuten kolmannen episodin kohtauksessa, jossa Judith ja Krogshøj keskustelevat Judithin raskaudesta. Kamera kuvaa heitä ensin

¹⁰⁵ ”Forstår de i øvrigt, at man siger, *Anders And* er blevet dårligere? Jeg fatter det ikke. Historierne er mere letløbende, farverne friskere. Og replikkerne, de er jo mere mundrette.”

¹⁰⁶ ”Al den analsex. I min ungdom sade man: Den pæne indgang det er der, hvor måtten ligger.”

halaamassa toisiaan ja leikkaa sitten nopeasti hetkeen, jona he seisovat metrin päästä toisistaan ja kamera on siirtynyt noin kolmekymmentä astetta Judithin taakse.



V, E3; 14:58



V, E3; 14:59

Tämä luo vaikutelman siitä, kuin ajassa olisi loikattu määrittelemättömän hetken verran joko eteen- tai taaksepäin, ja välistä olisi ehkä poistettu jotain. Kaiken kaikkiaan hyppyleikkauksista tuleekin usein kömpelö ja amatöörimäinen vaikutelma, aivan kuin kohtaaus olisi yhdistelty taitamattomasti useista eri pätkistä. Von Trier on kertonut, että kohtauksissa leikkauksen merkitys korostui: Trier pyysi näyttelijöitä vaihtelevaan tunnetiloja kesken kohtausten, ja lopulliset kohtaukset yhdisteltiin yksittäisistä oloista, minkä seurauksena kohtausten sisällä tapahtuu ”psykologisia harppauksia”. Von Trier itse kertoo harppausten tuovan tarinaan autenttisuuden ja auktoriteetin tuntua. (Björkman 1999, 210–211.) Niiden voikin nähdä olevan yksi sarjan elementeistä, jotka korostavat tekijän tai kertojan läsnäoloa teoksessa, mihin palaan alaluvussa 3.2.3.

Toisella tavalla epälooginen on kohtaaus *Valtakunnan* seitsemännessä jaksossa, jossa hyppyleikkauksen seurauksena kuvan taka-alalla näkyvät tapahtumat etenevät eri ajassa kuin etualan tapahtumat. Drusse ja hänen sairaalaan vierailemaan tullut ystävänsä Gerda (Vera Gebuhr) kävelevät Rigetin käytävällä ja keskustelevat henkiolennoista. Kun Gerda on lopettamassa lausettaan, taustalla kävelee hoitaja (*V*, E7; 10:17). Ennen Gerdan seuraavaa lausetta tulee leikkaus, jonka jälkeen kohtaaus jatkuu aavistuksen verran eri kuvakulmasta. Seuraavan lauseen aikana sama hoitaja kävelee jälleen taustalla täsmälleen samasta kohdasta kuin edellisen lauseen aikaan. Seuraavalla sivulla olevista kuvista näkee, että siinä missä Gerda ja Drusse ovat käyskennelleet hitaasti parin sekunnin ajan (*V*, E7; 10:19–10:22), hoitaja ei samassa ajassa ole edennyt käytävällä seisovan puun ohi, vaan hänet nähdään samassa kohdassa uudelleen.



(V, E7; 10:19.)



(V, E7; 10:22.)

Tämä synnyttää erikoisen vaikutelman siitä, kuin tausta olisi jäänyt hetkeksi jumiin toistamaan itseään, kun taas etualan tapahtumissa siirrytään jo eteenpäin. Tulkinta, jonka mukaan kohtausta viittaisi koko sarjassa toistuvaan ajatukseen jo kertaalleen tapahtuneiden asioiden paluusta saattaisi tuntua ylitulkinnalta, ellei asiaa painotettaisi sarjassa niin paljon. Jo ensimmäisessä jaksossa tiskaajat panevat tämän merkille ja vääntävät sen suorastaan rautalangasta katsojille:

Mies: Ilta on tulossa. Ja tyttö on jälleen hississä.

Nainen: Nyt hän on siellä, ja nyt taas ei.

Mies: Niin, tapahtumat toistavat itseään. Koko ajan.¹⁰⁷ (V, E1; 34:42–35:00.)

Molemmissa tapauksissa huomiota herättävä leikkaus tapahtuu kohdassa, jossa käsitellään jotain sairaalan henkimaailman kannalta olennaista asiaa. Hyppyleikkauksen käyttö kohtauksessa, jossa Judith pyytää Krogshøjta mukaansa ultraäänikuvaukseen, painottaa raskauden vakavuutta sarjan tapahtumien kannalta: itse raskaudessa on jotain outoa, ja outous heijastuu myös leikkaukseen. Gerdan ja Drussen keskustelu puolestaan tapahtuu kohtauksessa, jossa Drusse pohtii Gerdan kanssa Swedenborgilaisessa huoneessa olevan taulun eläinsymboliikkaa ja aaveiden arvoitusta – siis itse sairaalan olemusta ja sen menneisyyttä. Drussen ja Gerdan keskustelu on myös hyvä esimerkki *Valtakunnan* kerronnan tavasta kiinnittää huomio kuvan taka-alalla tapahtuviin asioihin ja nostaa sieltä asioita etualalle – keino, jota käytettiin esimerkiksi edellisessä alaluvussa analysoimassani hissikohtauksessa ja johon palaan tarkemmin vielä seuraavassa alaluvussa. Hyppyleikkausta kerronnan keinona on käyttänyt etenkin Jean-Luc Godard, ja Borwell ja Thompson ovat tulkinneet sen ilmentävän hänen teoksissaan henkilöhahmojen psykologista epätasapainoa (Borwell & Thompson 2013, 258). Sen lisäksi, että hyppyleikkaus vaikuttaa ilmentävän *Valtakunnassa*

¹⁰⁷ ” - Det er ved at blive aften, og pigen er igen i elevetoren.

- Snart er hun der, og snart er hun ikke.

- Jo... det gentager sig bare...hele tiden.”

henkilöhahmojen levottomuutta ja epätietoisuutta tapahtumien suhteen, sen voi nähdä heijastelevan myös itse sairaalan kollektiivista tajunnan tilaa ja epävakautta. Epävakaus välittyy sairaalarakennuksen rapistumisen lisäksi näin siis myös tempoilevasta kameratyöskentelystä.

Valtakunnan kerronnan erikoispiirteiden voi nähdä ilmentävän sarjassa monella tasolla toistuvaa jakoa ”todelliseen” ja ”epätodelliseen” tai rationaaliseen ja irrationaaliseen. Käsivarakuvaus tuo mieleen dokumentaarisen realismin¹⁰⁸, kun taas antiikkinen seepiaväritys tuntuu korostavan sarjan fantastisempaa puolta. Creeber liittää dokumentaarisen realismin sairaalan ylempiin kerroksiin ja sen ”tietoiisiin” osiin, kun taas esimerkiksi kuvien rakeisuus liittyy hänen mukaansa rakennuksen alimpiin kerroksiin ja ”tiedostamattomaan” (Creeber 2002, 393). Creeberin huomio, jonka mukaan erilaiset kuvaustavat ilmentävät sairaalan realistista ja fantastista puolta, jotka puolestaan paikantuvat sairaalan eri kerroksiin, on yksinkertaistava. Kuten edellisessä alaluvussa osoitin, jako ei ole yksiselitteinen ja sarjassa symboliikaltaan ensisilmäykseltä vastakkaiset elementit kantavat usein myös vastapuoleen yhdistettäviä merkityksiä. Realismi ja fantastisuus sisältyvät jossain määrin kaikkiin sairaalan osiin, vaikka sairaalan eri osat profiloituvatkin vahvemmin joko realismiin tai irrationaaliin ilmiöihin. Etenkin sairaalan yläkerroksissa tilaan luodaan kuvauksen kautta myös katsojaa hämmentäviä epäloogisuuksia. Hyppyleikkausta käytetään kaikkialle sairaalaan sijoittuvissa kohtauksissa, ja esimerkiksi kuvan rakeisuuden voi nähdä Creeberin näkemyksestä poiketen myös realismia ja dokumentaarista tunnelmaa luovana tekijänä. Toisaalta esimerkiksi sairaalan kenties kummallisista osista, laitoskeittiö tiskaajineen, kuvataan perinteisesti paikallaan pysyvällä kameralla ja puolilähikuvassa.

Mutta vaikka sarjan eri kuvaustapoja ei voi yksiselitteisesti sijoittaa realismi-fantasia-akselille, sairaalan ominaisuudet vaikuttavat kerrontaan monella tavalla. Siinä, missä sairaalan arkipäiväisempiä tapahtumia kuvattaessa kameran liikkeissä on dokumentaarinen tuntu, henkimaailmaan liittyviä tapahtumia kuvattaessa myös kameran liikkeet muuttuvat usein hitaammiksi ja ikään kuin aavemaisiksi: kamera irtautuu ihmisen katseen tasolta ja alkaa leijua tapahtumien ympärillä. Kun Helmer ja Moesgaard sarjan toisessa jaksossa kävelevät sairaalan kellarikäytävillä ja keskustelevat Monan anestesia-raportista, kamera seuraa heitä edellisessä alaluvussa kuvaamaani sarjalle tyypilliseen tapaan edestäpäin. Mutta kun Moesgaard eroaa Helmeristä kysyen löytääkö tämä takaisin hissille (*V*, E2; 47:19), tunnelma muuttuu. Kamera vetäytyy taaksepäin ja näyttää Helmerin kääntyvän käytävällä takaisin päin. Helmer palaa kuitenkin pian takaisin ymmärtäessään olevansa eksyksissä. Hän kokeilee ovea, josta Moesgaard poistui, mutta

¹⁰⁸ *Valtakunnan* DVD-ekstroissa kerrotaan, että leikkauskohtaukset, joissa näytetään verta ja kirurgisia operaatioita, kuvattiin kuvattu oikeissa leikkaussaleissa antamalla lääkäreille kamerat töihin mukaan (DVD1, Ekstra 3, 3:33).

huomaa sen olevan lukossa ja jatkaa sitten käytävällä eteenpäin samalla, kun taustalla alkaa kuulua sarjassa jännittäviin kohtiin usein liittyvä kohiseva ja uliseva musiikki. Kun Helmer on poistunut kuvan rajauksen ulkopuolelle, kamera kääntyy ympäri sivuttain puoliksi ylösalaisin, ikään kuin koko todellisuus kiepahtaisi vinksalleen. Seuraavat kohtaukset keskittyvät sairaalan henkimaailmaan liittyviin tapahtumiin, kuten Moggen uniin ja kuolevan Emman vuoteen ääressä valvovaan Drukseen, joka yrittää saada naisen jäämään matkallaan valoa kohti hetkeksi swedenborgilaiseen huoneeseen. Aaveisiin ja henkimaailman tapahtumiin liittyville kohtauksille onkin ominaista juuri vapaammin liikkuva kamera, joka tuntuu leijailevan tiloissa ja tarkkailevan tapahtumia. Kun Helmer nähdään muutamaa kohtausta myöhemmin juoksemassa edelleen eksyksissä sairaalan kellarikäytävillä, kamera on kuin yksi häntä – ainakin Helmerin hermostuneessa mielikuvituksessa – jahtaavista aaveista: se kierteleä ilmassa hänen yllään ja takanaan.

Taustalla kuuluu Maryn kellon kilinää, josta on vaikea päätellä, onko ääni vain kellarikäytävillä vierauden kokemuksia tuntevan Helmerin mielikuvitusta vai jahtaavatko aaveet häntä oikeasti. Myös vahtimestarin koira juoksee samalla hetkellä risteävältä käytävältä Helmeriä kohden, mikä on yksi esimerkki sarjan lukuisista sattumista: labyrinthimäinen sairaala saa ihmiset törmäämään toisiinsa oudoilla hetkillä, mikä muistuttaa kaupunkikuvausten katujen tavasta eksyttää ihmisiä tai aiheuttaa odottamattomia kohtaamisia.¹⁰⁹ Vaikuttaa siltä, kuin sairaala kiusaisi jo valmiiksi peloissaan olevaa Helmeriä saattamalla karkuteille lähteneen koiran hänen tielleen.

Toinen esimerkki kameran aavemaisuudesta on sarjan ensimmäisen jakson loppupuolen kohtaus, jossa Mogge aikoo leikata pään irti opetuskäytössä olleelta ruumiilta. Kamera seuraa aluksi Moggea edestäpäin käytävällä, siirtyy sitten tämän viereen kuin odottamaan, ja kun Mogge avaa ruumishuoneen oven, kamera tulee hänen perässään ruumishuoneeseen. Kun Mogge alkaa avata ruumiskaappia, kamera lipuu kaappirivistön toiseen päähän, kuin kavahtaen Moggen aikomusta. Sieltä se siirtyy kuitenkin hitaasti lähemmäksi, ja kun Mogge vetää ruumiin kaapista ja kohottaa liinan ruumiin kasvojen päältä, myös kamera kurottuu ikään kuin kurkistamaan ruumista.

¹⁰⁹ *Peterburgissa* Nikolai Ableuhov törmää usein odottamatta isäänsä, kun taas *Kuolleessa Bruggessä* Huguesin kuolleen vaimon kaksoisolento tulee kadulla häntä yhtäkkiä vastaan. Myös esimerkiksi James Joycen *Ulysses*en luku ”Loukkurit” (”Wandering Rocks”) perustuu täysin kulkureittien satunnaisille kohtaamisille. Tällaiset tilanteet korostavat kaupunkien aktiivisia rooleja teoksissa sekä kertomusten luomaa vaikutelmaa siitä, kaupunki vaikuttaa aktiivisesti tapahtumiin.



(V, E1; 43:53.)



(V, E1; 44:15.)



(V, E1; 44:20.)



(V, E1; 44:34.)

Kun Mogge tarttuu sahaan, kamera vetäytyy peruuttaen pois ja ulos huoneesta, minkä jälkeen Mogge laittaa oven kiinni, aivan kuin sulkien muut kielletyn teon ulkopuolelle. Kamera jatkaa liikettään kellarikäytävällä, missä kulman takaa ilmaantuu rouva Drusse. Kamera ja Drusse lähestyvät toisiaan, ja kun he ovat kohdakkain, Drussen kädessään riiputtama aaveidenpaljastusmedaljonki heilahtaa, aivan kuin kamera todella olisi aave. (V, E1; 43:26–44:51.)

Analysoin alaluvussa 3.1.3 kuinka *Peterburgissa* siirtymät näkökulmissa ovat usein epämääräisiä, eikä fokalisaatiota ole helppo määritellä. Myös *Valtakunnassa* on usein vaikea määritellä, onko kyseessä niin sanottu ”neutraali” tapahtumien välittäminen, vai jonkun tahon katsetta kuvaava näkökulmaotos. Toisinaan kuvassa on vahva tuntu siitä, että kyseessä on nimenomaan katse, kuten edellisessä luvussa kuvatuissa ilmakuvissa todellisesta sairaalasta. Hyvä esimerkki on myös ensimmäisen tuotantokauden viimeisen jakson kohta, jossa Drusse kurkistaa Maryn manaamista varten seinään murrettuun aukkoon, ja kamera katsoo häntä ja Maryn aavetta aukosta käsin.



(V, E4; 01:01:51.)

Tällainen ”vaaniva” kamera on tuttu kauhuelokuvista, joissa sillä luodaan usein vaikutelmaa henkilöhahmoja salaa vainoavasta pahasta, ja tällaisena sen voi tulkita myös *Valtakunnassa*. *Valtakunnassa* kameran vaanivuus kytkeytyy kuitenkin tiiviimmin sarjassa keskeisiin näkemiseen ja katsomiseen liittyviin teemoihin ja tuo osaltaan mieleen myös välikkeiden valvontakameramaiset, sairaalaa ylhäältäpäin katsovat kuvat. *Valtakunnassa* kuvissa on usein epämääräinen tunne siitä, että joku katsoo, mutta taho jää määrittelemättä. Yllä mainittu kuva jättää tahallaan epäselväksi, onko seinän sisältä katsovan kameran näkökulma jonkun muun hengen, ”kuolleiden valtakunnan”, tai kenties itse sairaalan. Jos sairaala äänтелеe¹¹⁰, niin kuin Drusse sarjan viidennessä jaksossa väittää – Drussen huomiot pitävät sarjassa yleensä paikkansa – sen voi ajatella kykenevän myös katsomiseen. Kaupunkikuvauksissa kaupungin kerrotaan usein katsovan siellä liikkuvia ihmisiä. *Kuolleessa Bruggessä* rakennusten ikkunoita kuvataan silmiksi, ja *Peterburgissa* kaupunkiin kuuluvat Vasiljevskin saaret tuijottavat romaanin henkilöhahmoja (P, 30–31). Etenkin *Peterburgissa* tämä korostaa tapahtumapaikan vieraannuttavuutta: kaupungilla vaikuttaa olevan oma, hallitsematon elämänsä, mikä osaltaan kytkeytyy vallankumouksen uhkaan. Jos *Valtakunnassa* sairaalan tulkitsee tarkkailevan henkilöhahmojaan, myös se näyttäytyy vieraannuttavana ja jossain määrin uhkaavana tahona: Riget on kuin haavoitettu tiikeri, jollaisena se Bulderin mielikuvamatkalla seitsemännessä jaksossa näyttäytyy, ja voi kääntyä sairaalassa työskenteleviä ihmisiä vastaan.

Toisinaan siirtymät näkökulmissa ovat vieläkin oudompia, kuten kohtauksessa, jossa onnettomuuteen joutunut Drusse vierailee swedenborgilaisessa huoneessa häilyessään elämän ja kuoleman rajamailla. Kohtauksessa kamera havainnoi pitkälti sitä, mitä Drussekin huoneessa näkee, tosin leikkausten

¹¹⁰ Sairaalan ääniä analysoin *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten tuulitematiikan yhteydessä alaluvussa 3.2.4.

aikana tapahtuvat ”välähdykset”, joissa ruutu muuttuu silmänräpäyksen ajaksi valkoiseksi, korostavat sekä huoneessa että todennäköisesti myös Drussen mielessä vallitsevaa unenomaista tunnelmaa. Kun Drusse kävelee valkoista käytävää pitkin kohti swedenborgilaista huonetta, outoa tunnelmaa korostetaan hyppyleikkauksilla, joiden aikana Drusse siirtyy aina hieman lähemmäksi huonetta. Kesken huoneen kuvaamisen kamera siirtyy lähikuvaan eläintaulusta, joka sarjassa – ja Drussen mielessä – symboloi koko sairaalan tilannetta. Vasta lähikuvan jälkeen näytetään, kuinka Drusse nostaa taulun huoneessa seisovan lipaston takaa ja näkee sen itse. Kamera siis ikään kuin kirii Drussen ja ”luonnollisen” näkökulman edelle siirtymällä ajassa eteenpäin. Voi myös olla, että ennakoiva kuva taulusta kuvastaa Drussen ajatuksia – lähikuva on Drussen oman mielen tuotetta, minkä jälkeen taulu ”materialisoituu” lipaston taakse, mistä Drusse sen nostaa. Kyseessä on Drussen koomassa kokema näky, ja koko jakson voi ajatella olevan Drussen mielikuvitusta. Niinpä kuva taulusta ennen sen varsinaista näkemistä voi olla Gérard Genetten termin sisäisesti fokalisoitu (Genette 1972/1980, 188–189), eli kerrottu Drussen rajatusta näkökulmasta – aivan kuin koko kuoleman ja elämän välitilaan sijoittuva jakso. Se, onko swedenborgilainen tila olemassa muutenkin kuin Drussen mielessä, jää sarjassa epäselväksi.

Valtakunnassa onkin usein vaikea määritellä, onko kameratyöskentelyn tarkoitus välittää näkökulmakerrontaa vai ei, tai ovatko jotkut jaksot jonkin henkilöhahmon fokalisoimia. Kaupunkikuvausten tapaan *Valtakunta* tekee fiktiivisen todellisuuden oudoksi juuri vaikeasti määrittävillä näkökulmien vaihteluilla. Henkilöhahmojen mielentila tai tilanne, johon he ovat joutuneet, vaikuttaa kameratyöskentelyyn, mutta kertojan ja henkilöhahmojen fokalisaation ja näkökulmien välille on usein vaikea vetää rajaa. Usein tuntuu siltä, ettei kuvallinen kerronta ole *Valtakunnassa* koskaan neutraalia, vaan kamera tuntuu katsovan ja seuraavan tapahtumia muuttuen eräänlaiseksi ”hahmoksi” – oli kyseessä sitten kuvitteellinen dokumentaristi, joku sairaalan henkiolentoista tai itse sairaala.

3.2.3 *Valtakunta* ja modernistinen tajunta

Aivojen leikkiä

Käsitlemissäni kaupunkikuvauksissa ja *Valtakunnassa* ilmenevä vastakkainasettelu ”todellisen” ja ”epätodellisen” välillä toteutuu myös tavassa, jolla kaikki teokset kiinnittävät huomion itseensä teoksina. Ne muistuttavat taideteoksen olevan illuusiota ja peli, kuten Spears analysoi modernististen runouden kohdalla (Spears 1970, 25). Lisäksi etenkin *Peterburgin* kohdalla fragmentaarisen muodon ja toisinaan epätasaisesti etenevän ja muilla tavoin temppuilevan

kerronnan voi tulkita ohjaavan huomion myös teoksen poliittisiin ulottuvuuksiin. Siinä missä Bertolt Brecht rikkoi näytelmissään ”neljännen seinän” estääkseen katsojaa uppoutumasta liikaa fiktiiviseen maailmaan ja tiedostaakseen sekä omat että näytelmän poliittiset ja moraaliset ulottuvuudet (esim. emt.).

Kaikissa käsittelemissäni teoksissa tapahtumat kiinnitetään osin reaalimaailmaan, mutta samalla muistutetaan, että fiktiivinen todellisuus on luotua illuusiota. Yhteinen piirre on kertoja- tai tekijähahmo, joka muistuttaa olemassaolostaan ja suvereenista vallastaan teokseen rikkomalla luomansa illusion; teokset ovat korostetusti tekijöidensä mielten tuotteita. Toisaalta myös itse tarinamaailmat saavat tajunnan piirteitä jakautuessaan näkyviin ja näkymättömiin, tiedostettuihin ja tiedostamattomiin osiin.

Peterburgissa kertoja korostaa toistuvasti, että tarina on syntynyt kirjailijan mielikuvituksesta. Tämä liittyy osaltaan Pietari-myyttiin ja kaupungin historiaan Pietari Suuren haaveen ruumiillistumana: Dostojevski kirjoitti Pietarin olevan ”maailman intentionaalisin kaupunki” kun taas Pushkin kuvaili sitä ”Pietari Suuren luomukseksi” (Maguire & Malmstad 1987, 107–108). Toistuva termi *Peterburgissa* on aivojen tai järjen ”leikki”, jota teoksessa harrastavat sekä henkilöhahmojen että ”kirjailijan”¹¹¹ aivot: ”Vihdoin näimme myös tuntemattoman joutavan varjon. Se varjo oli sattumalta syntynyt senaattori Ableuhovin tajunnassa ja siellä saanut katoavan elämän. Mutta Apollon Apollonovitšin tajunta on varjojen tajunta, sillä hänkin on vain katoavaa elämää ja kirjailijan mielikuvituksesta syntynyt: turha, joutava järjen leikki.” (P, 62).¹¹² Ajatus siitä, että mieli luo todellisuutta ja kuvitelmat muuttuvat todeksi, toistuu teoksessa monella tasolla: kirjailijan ajatukset tulevat ”todeksi” henkilöhahmoissa, ”tuntematon” eli Dudkin on jossain määrin senaattorin aivojen tuotetta, ja Dudkin näkee harhoissaan, että hänen seinäänsä ilmestyy paholaismaisen Sisnarfnen pää, joka sekin osoittautuu jossain määrin todeksi.

¹¹¹ ”Kirjailija”, johon kertoja *Peterburgissa* toisinaan viittaa, on samalla tavalla vaikeasti paikannettava hahmo kuin romaanin kertojakin, joita lisäksi vaikuttaa kerronnan tyylivaihteluiden perusteella olevan enemmän kuin yksi. Sisäistekijä on tässä hankala käsite, sillä käsite on vaarassa sekoittua kertojaan. On tulkinnanvaraista, viittaako kertoja tässä ylhäiseen tyyliin itseensä ”kirjailijana”, vai tekeekö kertoja nimenomaan eron itsensä ja ”kirjailijan” välille. ”Kirjailijan” samaistaminen tekijään on puolestaan liian yksioikoista etenkin käsiteltäessä romaania, joka leikittelee moniulotteisilla ja usein ironisilla tavoilla kertojan ja ”kirjailijan” rooleilla. ”Kirjailijasta”, kuten myös kertojasta (tai kertojista) tuleekin yksi tarinan lukuisista naamioista.

¹¹² Ajatus sanojen ”lihaksi tulemisesta” ja niiden voimasta todellisuuden luoja kytkeytyy myös Belyin metafyyssiseen käsitykseen symbolismista, jossa symboli on sanojen ja ajatusten ”ruumiillistuma”. Belyin symbolismia ja ajattelua on käsitellyt esimerkiksi Steven Cassedy artikkeleissaan ”Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning” ja ”Bely the Thinker”, molemmat julkaistu teoksessa Malmstad 1987 (toim.).

Valtakunnan ”tekijä-Lars”¹¹³, joka astuu jokaisen jakson jälkeen itse kameran eteen, suhtautuu omaan luomukseensa, *Valtakuntaan*, samaan leikkisään ja muka vähättelevään sävyyn kuin *Peterburgin* kertoja, joka kutsuu henkilöhahmoaan joutavaksi järjen leikiksi. Ensimmäisen jakson epilogissa painotetaan, että taiteilijan tekemä versio todellisuudesta on eri asia kuin ”todellisuus”: ”Mutta tämä ohjelma on mielikuvituksen tuotetta, eikä se pääse lähellekään *todellista* elämää, jonka Jumala on luonut. Kekseliäinkin taiteilija on hänen rinnallaan muurahainen”¹¹⁴ (V, E1; 1:02:46–1:02:57, kurssiivi K. T.). Myös *Autiossa maassa* ja *Kuollessa Brüggessa* ”tekijä” tuo itsensä esiin, vaikkakaan ei yhtä autoritäärisesti. *Autiossa maassa* runon tekijä muistuttaa itsestään viitteissä.

Kuolleen Brüggessä ”runoilija-Rodenbachia” puolestaan kuullaan puolestaan romaanin ”Alkusanoissa”. Yhteistä käsittelemilleni teoksille on muodollinen rakenne, johon kuuluu jonkinlainen prologi, epilogi tai alkusanat, jotka siirtävät huomion sisällöstä ja juonesta itse teoksen muotoon ja tekijään. Ne eivät kuitenkaan ole varsinaisesta tarinasta erillään: *Valtakunnassa* prologi on olennainen osa sairaalan tarinaa, ja *Peterburgin* ”Prologi” on kirjoitettu samanlaiseen tyyliin kuin muukin romaani. *Kuolleen Brüggessä* ”Alkusanoissa” äänen alkuperä paikantuu enemmän kirjailijaan, mutta sekin on kirjoitettu samaan, runolliseen tyyliin kuin muu romaani. Myöskään *Aution maan* viitteet eivät jää vain kynnysteksteiksi tai ”parateksteiksi” – termi, jolla Gérard Genette kuvaa tarinan liepeillä olevia tekstinosia, kuten otsikoita, omistuskirjoituksia, esipuheita ja tekijän kommentaareja. Pikemminkin esipuheiden ja tekijän lisäämien viitteiden voi käsittelemisessä kaupunkikuvauksissa nähdä leikittävän kyseisellä tekstityypillä. Niistä tulee osa itse kertomusta, ja niiden puhujat liittyvät teosten lukuisten kertojajäämien joukkoon, kuten olen aiempaan *Aution maan* viitteiden kohdalla argumentoinut.

Kiinnostavaa on se, että vaikka kaikissa teoksissa vedetään raja fiktiivisen ja aktuaalisen todellisuuden välille esittelemällä lukijalle tuon fiktion ulkopuolinen luoja, myös ”todellinen tekijä” tehdään eri tavoilla fiktiiviseksi. Kerronta viedään hetkittäin metatasolle, ikään kuin askeleen diegesiksen ulkopuolelle, mutta kyseessä ei ole ”todellisen tekijän” ääni. *Peterburgissa* kertoja puhuu ”kirjailijasta” toisinaan kolmannessa persoonassa, minkä voi tulkita joko koomisena itsekorostuksena – itsestään kolmannessa puhuminen viittaa kuninkaalliseen puhetapaan – tai etäisyyden tekemisenä ”kertojan” ja ”kirjailijan” välille. Toisinaan taas kertoja, tai yksi niistä, käyttää

¹¹³ Koska elokuvakerronta koostuu monista eri elementeistä ja gradun mitta on rajallinen, en tämän työn puitteissa pysty paneutumaan tarkemmin elokuvallisten kertojien problematiikkaan. Von Trier ei ole kertoja tai edes ainoa *Valtakunnan* ”tekijä”, sillä sarja on muun muassa käsikirjoitettu yhdessä Niels Vørselin kanssa. Näenkin von Trierin edustavan näissä kohtauksissa eräänlaista koottua ”tekijätahoa”, ”luojaa” tai mastermind-hahmoa, vaikka todellisia tekijöitä on useampi.

¹¹⁴ ”I dette program befinder vi os i fantasiens begrænsede rige. Vi kan aldrig nærme os den virkelighed Herren skaber. Selv den mest opfindsomme kunstner er en myre mod han.”

ensimmäisestä persoonasta: ”Tässä, aivan alussa, minun on katkaistava kertomukseni lanka esitelläkseni lukijalle erään draaman tapahtumapaikan” (P, 31). *Peterburgissa* ”kirjailijan” äänet sulautuvatkin osaksi kertojan ja koko romaanin lukuisia eri ääniä. Von Trier ei hänkään ole kameran edessä ”todellinen von Trier”, vaan elokuvaohjaaja-Lars, joka on kuin rooliaan korostaakseen pukeutunut toisen legendaarisen ohjaajan, Carl Th. Dreyerin, smokkiin¹¹⁵ ja puhuu lähes yhtä arvoituksellisilla lauseilla kuin Rigen tiskaajat.¹¹⁶

Käsitlemissäni teoksissa ”tekijät” jäävät ikään kuin todellisuuden ja fiktion rajamaastoon, diegesiksen swedenborgilaiseen tilaan. Teosten ”tekijä-kertojat” eivät myöskään aina kunnioita luomansa diegesiksen ja reaalityodellisuuden välisiä raja-aitoja. Siinä missä *Autun maan* viitteissä puhuva runoilija-Eliot muistuttaa runon paikkoihin liittyvistä omista kokemuksistaan (”Ilmiö, jonka olen usein pannut merkille”), ”ohjaaja-Lars” nostaa tarinamailmaan kuuluvia elementtejä sen ulkopuolelle tuomalla epilogissa kameran eteen muun muassa Helmerin juuri nähdyssä jaksossa epäonnistuneesti taitteleman servietin sekä irti leikatun pään korostaen täten ruumiin pilkkomisen ympärille rakentuvaa tematiikkaa.¹¹⁷

Myös klassisesta elokuvakerronnasta poikkeavien leikkausten voi nähdä muistuttavan tekijän tai tekijöiden vallasta järjestää tarina tahtonsa mukaan. Esimerkiksi David Bordwell (1985) näkee huomiota herättävien leikkausratkaisujen tekemisen elokuvakerronnasta ”egosentristä” (emt., 324), ja mieleen tulee myös von Trierin oma hyppyleikkauksen käyttöä perusteleva kommentti, jossa ohjaaja sanoo luoneensa sillä ”autoritääristä” vaikutelmaa. Toisaalta tekijyyden ja auteurismin korostaminen voi sekin olla ironiaa, jonka kohteena on juuri elokuvanteossa 1940-luvulta esiintynyt, muun muassa André Bazinin kehittämä auteur-teoria. Siinä missä auteur-teorian kannattajat korostivat elokuvassa käytettyjen keinojen edustavan ohjaajan henkilökohtaista makua, von Trierin ja kumppaneiden vuonna 1995 aloittaman Dogme95-suuntauksen tarkoituksena oli karsia elokuvanteosta kaikki ohjaajan omaa taiteellista näkemystä edustavat elementit ja antaa totuudenmukainen kuva hahmoista ja tapahtumapaikasta.¹¹⁸

¹¹⁵ Smokki itsessään on siis eräänlainen intertekstuaalinen viittaus, joka ei tosin avaudu katsojalle ilman ennakkotietoja. Smokin päätyemisestä von Trierille ja kahden ohjaajan yhtäläisyyksiä ks. Schepelern 1997, 188.

¹¹⁶ Toisaalta von Trier näyttäytyy usein julkisuudessa arvoituksellisena hahmona, jonka lausuntoja on vaikea tulkita. Tästä hyvä esimerkki on ohjaajan Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 2011 pitämä kohua herättänyt puhe, jossa hän kertoi olevansa natsi ja suhtautuvansa sympattisesti Hitleriin.

¹¹⁷ Myös *Kuolleen Brünnen* kertoja viittaa tarinamailman todelliseen vastineeseen, mutta sävy on suomentajan lisäämä. Suomenoksesta kertoja vaikuttaa haluavan muistuttaa lukijaa kirjoittavansa teosta kyseisestä kaupungista käsin ja tuntevansa paikan, vaikkei kuulukaan diegesiksen henkilöhahmoin: ”(...) lähti hän ulos tavanmukaiselle hämykävelylleen, vaikkakin yhä vihmoi vettä, kuten *täällä* on tavallista loppusyksyllä” (KB, 23, kursivi K. T.). Alkuperäistekstissä sävy ei korostu: ”il décida à son ordinaire promenaire du crépuscule, bien qu’il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d’automne” (B, 63).

¹¹⁸ *Valtakunnassa* noudatetaan tosin vain muutamia Dogme95-manifestin kohdista, kun taas toisia – esimerkiksi optisten tehosteiden ja suodattimien käytön kieltämistä – rikotaan iloisesti.

Valtakunnassa tekijät muistuttavat itsestään myös aivan konkreettisesti vilahtelemalla diegesiksen sisällä kuin sairaalan aaveet ikään. Kuviin on jäänyt ”virheitä”, kuten joiden toistuvuus saa ne vaikuttamaan tahallislta. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Helmer tiedustelee Rigmorilta, kuinka hän pääsisi potilastietoarkistoon ja saisi käsiinsä hoitovirheestä todistavan Monan anestesia raportin, kamera vilahtaa melko näkyvästi peilissä kaksi kertaa.¹¹⁹



(V, E3; 24:49.)



(V, E3; 25:27.)

Kertomusten luojien kykyä vaikuttaa luomaansa todellisuuteen korostetaan siis kaikissa käsittelemissäni teoksissa. Tekijät eivät kuitenkaan ole ainoita, joiden mielikuviutus tuottaa todellisuutta: sama tapahtuu myös teosten sisällä, henkilöhahmojen kohdalla. *Kuolleessa Brüggessä* Huguesin halu saada vaimonsa takaisin toteutuu kaksoisolentona, jonka kaupunki hänen eteensä tuottaa. *Peterburgissa* ja *Valtakunnassa* puolestaan yksi keskeinen teema on sanojen kyky luoda todellisuutta ja tulla lihaksi. Aihe on tuttu paitsi *Raamatusta*, jonka teemoista etenkin *Valtakunta* ammentaa, myös symbolisteilta, joiden symbolikäsitteeseen liittyi usein idea siitä, että symbolien – sanojen tai kuvien – kautta voitiin tavoittaa osa todellisuudesta, johon ei muuten olisi pääsyä.

Vaelluksellaan Rigetin sieluun Drussen aavejähdissä auttava poika Bulder (Jens Okking) näkee sairaalan kiviseinään hakatun tekstin ”RIGET”. Kun se tipahtaa maahan, kirjaimet muodostavat uuden sanan, TIGER, joka saman tien konkretisoituu Bulderin näyssä oikeana tiikerinä. Sanaleikki Riget–Tiger tuo mieleen *Peterburgin* Šišnarfne–Enfransis -anagrammin. *Peterburgissa* Dudkin kohtaa häntä piinaavan miehen nimeltä Šišnarfne, joka osoittautuu Dudkinin mielikuvituksen

¹¹⁹ Kuvassa ”vahingossa” vilahtava kamera näkyy tosin myös esimerkiksi Von Trierin Dogme95-suuntausta puhtaammin edustavassa elokuvassa *Idiotit* (*Idioterne*, 1998), jossa kuvassa vilahtavasta kamerasta ei voi olla varma, onko kyseessä oikea Lars von Trier kameroineen vai näyttelijä, joka esittää kuvaan muka vahingossa jäänyttä elokuvantekijää ja hänen kameraansa. (Walters 2004, 42.) Sama dilemma vallitsee myös *Valtakunnassa*.

tuotteeksi ja anagrammiksi sanasta ”enfranši”, joka on juolahtanut hänen mieleensä sattumalta ja pyörinyt siellä pakkomielteisesti sen jälkeen.¹²⁰ Dagmar Burkhart näkee Sisnarfnen olevan peräisin ”pahan valtakunnasta” ja edustavan mustaa magiaa, jonka vallassa kaikki henkilöt, kuten myös itse kaupunki ovat (Pesonen 1987, 283). *Peterburgissa* Sisnarfnen kerrotaan kuuluvan ”neljänteen ulottuvuuteen” ja muistutetaan koko kaupungilla olevan ”spirituaalinen ulottuvuutensa”. *Valtakunnassa* Riget-nimen tuottama tiikeri nähdään myös Drussen swedenborgilaisesta huoneesta löytämässä eläintaulussa, ja tiikeri edustaa itse sairaalan symbolista ruumiillistumaa henkisessä tai vertauskuvallisessa ulottuvuudessa. *Valtakunnassakin* henkilöhahmoja piinaa paholainen, mistä kärsii myös itse sairaala, ja kärsimys ilmenee symbolisesti haavana Bulderin näkemän vihaisen tiikerin käpälässä. Tiikerin voi nähdä viittaavan myös sairaalaa riivaavaan pahuuteen.¹²¹ Pahuus vaikuttaa siis sisältyvän potentiaalisesti myös sairaalaan itseensä, samaan tapaan kuin hyvä ja paha taistelevat Judithin lapsessa Lillebrorissa. *Valtakuntaa* ja kaupunkikuvauksia yhdistää siis todellisuuden esittäminen paitsi tekijänsä, jossain määrin myös henkilöhahmojen mielikuvituksen tuotteena. Yhdistävä tekijä on kuitenkin myös se, että itse tapahtumapaikalla vaikuttaa olevan jonkinlainen oma tajuntansa.

Sairaala tajuntana

Yksi modernistisille kaupunkikuvauksille ominainen piirre on se, ettei kaupunkia ei kuvata sellaisena kuin se on, vaan sellaisena, kuin se henkilöhahmoille näyttäytyy. *Peterburgissa* eri henkilöhahmot näkevät kaupungin eri tavoilla, ja henkilöhahmojen vaikeudet hahmottaa kaupunkia ja sen tapahtumia vaikuttavat kaupungin kuvaukseen: myös lukijan on vaikea tietää, mikä fantasmagorisessa tarinamaailmassa on totta ja mikä kuvitelmaa. Kaupunki aktivoi muistot ja synnyttää näkyjä myös esimerkiksi Baudelairen runoissa ja Rodenbachin romaanissa. Richard Lehanin mukaan urbaanista ympäristöstä muodostui kaupunkien kasvaessa yhä monimutkaisempi, mikä näkyy myös siitä kirjoitetuissa teoksissa vaikeuksina lukea kaupunkia. Yksi tekijä kaupungin hahmottamisen vaikeudessa oli myös modernistien käsitys siitä, että minuus asui tietoisuudessa: asiat olivat olemassa vain havaintojen kautta (Lehan 1998, 77). Myös Robert Alter näkee, että esimerkiksi James Joycellen, Andrei Belyille ja Gustave Flaubertille ominainen kaupungin kuvaaminen tajunnan läpi heijastelee laajempaa ajatusta siitä, että koko todellisuus on tajunnan läpäisemää (Alter 2005, 37).

¹²⁰ Šisnarfne rinnastuu myös Nikolai Apollonovitšin näkemään Pepp Peppovitš Peppiin, sillä molemmat hahmot ovat kasvaneet ihmishahmoon foneemeista, jotka painajaisen kokija on itse tuottanut (Pesonen 1987, 283).

¹²¹ Esimerkiksi William Blaken runossa ”The Tyger” tiikeri esitetään Jumalan luoman hyvän vastakohtana.

Sen lisäksi, että henkilöhahmojen tajunta värittää kerrontaa ja itse tapahtumapaikan kuvausta, myös itse tapahtumapaikka vaikuttaa henkilöhahmoihin ja kaupungin esittämisen tapoihin. Lieven Ameer kritisoi modernismin kaupunkien yhteydessä toisinaan liian yksisilmäistä väitettä siitä, että kaupunki nousee teoksissa henkilöhahmon asemaan. Hänen mukaansa modernismin kaupunkikuvauksia luonnehtii pikemminkin tapa, jolla urbaani ympäristö on teoksessa läsnä ja jolla se vaikuttaa juonen tapahtumiin, ja päinvastoin (Ameer 2006, 3). Sekä *Valtakunnassa*, *Peterburgissa* että *Kuollessa Bruggessa* kaupunki saa jossain määrin henkilömäisiä piirteitä, mutta viime kädessä suhde pysyy metaforisena: kaupunki ei nouse yhtä aktiiviseksi toimijaksi kuin itse henkilöhahmot, vaan pysyttäytyy jossain määrin Rodenbachin ”Alkusanoissa” kuvaamana aktiivisena läsnäolona.

Henkilöhahmot voi etenkin *Valtakunnassa* ja *Peterburgissa* nähdä myös alisteisina tapahtumapaikalle. Pekka Pesosen mukaan *Peterburgin* henkilöt ovat marionettimaisia hahmoja, joihin ruumiillistuu romaanin ideologinen sisältö ja joiden kokemusten ja tajunnan keskeinen lähtökohta on Pietarin kaupunki (Pesonen 1987, 164). Samaa voi sanoa *Kuolleen Brüggen* ohuiksi jäävistä henkilöhahmoista, joiden asenteet kaupungin menneisyyttä ja esimerkiksi uskonnollisia perinteitä kohtaan vaikuttavat heijastavan itse kaupungin eri puolia. Myös *Valtakunnassa* henkilöhahmot edustavat sairaalan todellisuuden keskenään taistelevia ideologioita, kuten edellä on mainittu. Kaikissa teoksissa tapahtumapaikan luonnehtiminen henkilöhahmoksi olisi kuitenkin liiallinen väittäminen. Sen sijaan kaupunkia, ja *Valtakunnan* tapauksessa sairaalaa, voisi pikemminkin luonnehtia tietoisuudeksi. Ajatus teoksesta tekijänsä ja toisinaan myös henkilöhahmojensa tajunnan tuloksena on keskeinen sekä *Peterburgissa* että *Valtakunnassa*. Se tematisoituu jossain määrin myös *Autiossa maassa* sekä *Kuollessa Bruggessa* omaa rooliaan korostavan kertojan ja kynnystekstilajityypillä leikittelevien osioiden kautta. Tapahtumapaikkaa voisikin ajatella eräänlaisena tajuntana kertomuksen taustalla.

Samoin kuin *Peterburgin* rakennukset, jotka ”tuijottavat” sumusta (*P*, 33) tai *Kuolleen Brüggen* itseään vedestä peilaavat talot (*KB*, 26), myös *Valtakunnan* sairaala saa henkilöhahmomaisia piirteitä. Sen asema henkilöhahmona on kuitenkin astetta vahvempi kuin modernismin kaupunkikuvauksille on tyyppillistä. Ensimmäisen kerran sairaalasta elävänä olentona puhuvat tiskaajat, jotka toimivan ikään kuin sairaalan tulkkeina katsojalle:

Mies: ”Kun asiat ovat surullisesti, lapset itkevät. Kun asiat ovat surkeasti, aikuiset itkevät. Mutta miten ovat asiat, kun rakennus itkee?”

[--]

Nainen: ”Itkeekö rakennus?”

Mies: ”Rakennus alkoi itkeä jo kauan sitten.”¹²² (V, E1; 55:26–56:24)

Sairaalaista elävänä olentona puhuu myös sairaalan kellarissa asuva Krogshøj, joka kertoo elävänsä symbioosissa sairaalan kanssa: hän laittaa sairaalan asioita kuntoon, ja sairaala tarjoaa hänelle kodin. Myös mikroskooppi, jonka Krogshøj onnistuu hankkimaan Judithille, on hänen mukaansa ”lahja Rigetiltä” (V, E2; 31:35). Krogshøjn puheissa sairaala saa inhimillisiä piirteitä vain vertauskuvallisella tasolla, ja hänen puheensa voi tulkita osoituksena kiintymyksestä sairaalaa kohtaan. Henkimaailmaan vahvemmin yhteydessä oleva Drusse sen sijaan käsittää sairaalan kirjaimellisemmin elävänä olentona ja kuulee sen jopa kommunikoivan asukkaidensa kanssa. Kun Drusse on toisen tuotantokauden alussa todettu terveeksi ja päätetty kotouttaa neurokirurgiselta osastolta, ambulanssi ajaa hänen päälleen sairaalan porteilla, ja hän joutuu takaisin neurokirurgiselle osastolle. Kun Bulder työntää loukkaantunutta Drussea paareilla sairaalan kellarikerroksessa, tämä sanoo kuulevansa jotain. Kuvan taustalla kuuluu sama vaimeana humiseva ulinaa, kuin usein kellariin sijoittuvissa kohtauksissa, ja jonka merkityksiin palaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Bulder sanoo, ettei kuule mitään, mutta Drusse väittää ääntä sairaalan ääneksi. Viidennen jakson tapahtumien valossa voi jopa tulkita, että ambulanssin osuminen Drusseen sairaalan pihassa olisi jollain tavalla sairaalan tahdon ja ohjailun tulosta, sillä, kuten Drusse on lähtiessään hoitajalle sanonut, häntä tarvitaan sairaalassa enemmän kuin koskaan (V, E5; 07:50).

Sen lisäksi, että sairaala vaikuttaa ohjailevan henkilöhahmojen toimintaa, toisinaan se näyttäytyy ikään kuin jaettuna tajuntana, johon sen asukkaat ovat yhteydessä. Vaikutelma syntyy etenkin hetkinä, kun yksittäiset henkilöhahmot toistavat sanasta sanaan toisistaan tietämättä samoja fraaseja – kenties paras esimerkki dialogin ”luonnottomuudesta” – tai kun yksi elementti tai sana siirtyy leikkauksessa kohtauksesta toiseen. Kun Krogshøj kysyy vahtimestarilta ovikoodia potilastietojärjestelmään saadakseen käsiinsä Helmerin hoitovirheestä todistavan Monan hoitoraportin, vahtimestari vastaa: ”Sen tietää vain rouva Kågård, säntillisyyden perikuva. On toinenkin keino. Varavoimajärjestelmää kokeillaan aina yhdeksältä”¹²³ (V, E3; 33:40–33:45). Myös Drusse haluaa päästä potilastietoarkistoon saadakseen käsiinsä Maryn hoitoraportin, ja kun Bulder kysyy koodia toiselta vahtimestarilta, tämä vastaa täsmälleen samoilla sanoilla: ”Koodia en voi antaa. Sen tietää vain rouva Kågård, säntillisyyden perikuva. On toinenkin keino. Varavoimajärjestelmää kokeillaan aina yhdeksältä”¹²⁴ (V, E3; 34:04–34:16).

¹²² ”- Når det er trist, så græder børnene. Når det er sørgeligt, så græder de voksne. Men hvordan er det når huset græder selv? [--]

- Græder huset?

- Huset har grædt længe.”

¹²³ ”Den har kun fru Kågård, og hun er redeligheden selv. Men hver efter klokken 9 afprøver nødstrømsanlægget.”

¹²⁴ ”Det er fru Kågård der har den og hun er redeligheden selv. Når vi afprøver nødstrømmen kl. 9 [--].”

Myös samojen sanojen tai teemojen toistuminen peräkkäisissä kohtauksissa esimerkiksi henkilöhahmojen repliikeissä on ominaista *Valtakunnalle*. Hyvä esimerkki tästä on sarjan ensimmäisessä jaksossa nähtävä siirtymä Drussesta tohtori Helmeriin. Drusse maanittelee Maryn aavetta hississä toistamalla sanoja ”pikku lapsen, pikku lapsen”, mistä leikataan seuraavaan kohtaukseen, jonka Helmer aloittaa tokaisemalla Rigmorille ”lapsellista ja naurettavaa” (V, E1; 37:26), kuin sana tarttuisi kohtauksesta toiseen. Voi toki ajatella, että tällainen kohtausten yhdistely kiinnittää huomion sarjan kerrontaan, jolloin sen tekijyys jälleen korostuu. Sarjassa kuitenkin luodaan toistuvasti vaikutelmaa siitä, että sairaalan tapahtumat ovat jollain tavalla yhteydessä toisiinsa, mikä artikuloidaan myös rouva Drussen suulla, kun tämä on poistumassa sairaalasta ennen jäämistään ambulanssin alle: ”Tunnetteko sanonnan 'jonkin lumoissa'? Taidan olla tämän talon lumoissa, siinä missä muutkin”¹²⁵ (V, E5; 08:20–08:27).

Kenties selkein esimerkki temaattisesta leikkauksesta nähdään ensimmäisen tuotantokauden lopussa, kun sairaalan johtaja kävelee tarkastuskäynnillään yksin Rigetin kellarikerroksessa. Moggen irtileikkaama pää, jonka tämä on aiemmin samassa jaksossa piilottanut kellarin seinässä olevaan reikään, vierii johtajan jalkoihin, aivan kuin sairaala itse sylkäisisi sen uumenistaan. Sairaalan johtaja nostaa pään ja huutaa kauhusta, minkä jälkeen näytetään, miten neurokirurgisella osastolla – useaa kerrosta ylempänä – patologian professori Bondo, unilaboration potilaat, Helmerin hoitovirhepotilas Mona ja rouva Drusse havahtuvat aivan kuin kuulisivat huudon. Samalla myös Judith huutaa synnytyskivuissaan, ja hänen synnyttämänsä lapsi karjaisee.

Myös kaupunkikuvauksissa syntyy usein vaikutelma siitä kuin kaupunki toimisi jonkinlaisena kaupunkilaisia yhdistävänä tietoisuutena. *Peterburgissa* ajatus ”kaupungin tajunnasta” kerronnan taustalla on kiinnostava etenkin kohdissa, joissa kerronnan eri kohdissa toistuvat täsmälleen samat sanat, kuten olen aiemmin analysoinut artikkelissa ”Peterburgin takana” (Björninen, Naishouler & Tenhola 2009).

Apollon Apollonovitš loi nopean hämmentyneen katseen poliisiin, vaunuihin, ajuriin, suureen mustaan siltaan, *avaralle Nevalle missä sumuinen piippujen täyttämä kaukaisuus valjuna piirtyi ja josta Vasiljevskin saari säikkynä tuijotti*.

Harmaa lakeija läimäytti vaununoven hätäisesti kiinni. Vaunut lähtivät raisusti kiittämään sumuun. Ja poliisi katsoi olkansa yli likaiseen sumuun – jonne vaunut olivat kiirineet. Hän huokaisi ja jatkoi matkaa. Samaan

¹²⁵ ”Kender De udtrykket at være bjergtaget? Jeg er måske nok lidt bjergtaget af Riget ligesom alle andre.”

Alkutekstissä ”lumsous” liitetään sairaalarakennuksen arkkitehtuuriin Drussen seuraavassa lauseessa: ”Det er jo lidt af et bjerg, ikke sandt?” (”Vähän vuorimainenhan tämä on, eikö totta”, V, E5; 08:29).

suuntaan katsoi lakeijakin: *avaralle Nevalle missä sumuinen piippujen täyttämä kaukaisuus valjuna piirtyi ja josta Vasiljevskin saari säikkynä tuijotti.* (P, 30–31; kursivointi lisätty.)

Samojen sanojen toistuminen tuntuisi luonnollisemmalta, jos jakso olisi fokaloitu vain yhden henkilöahmon kautta. Näin ei jaksossa kuitenkaan tunnu olevan, sillä Apollon Apollonovits ehtii kiittää vaunuissaan paikalta pois ja jälkimmäinen havainto vaikuttaa paikantuvan ennemminkin lakeijaan. Toiston voi tulkita olevan *Peterburgille* tyypillisen oikukkaan kertojan temppuilua, mutta vaikeampi on selittää, miksi kertoja toimii tällä tavalla. Kiinnostava tulkinta *Peterburgin* – ja *Valtakunnan* – kohdalla onkin, että havainnon takana on tapahtumapaikka itse, jolloin tietyt kuvaustavat ovat ikään kuin annettuja, ”tekstuaalisen kaupungin tekstuaalisia ominaisuuksia” tai juontaisivat jopa jonkinlaisesta kaupungin kollektiivisesta tietoisuudesta tai alitajunnasta, joka vaikuttaa myös kerrontaan (Björninen, Naishouler & Tenhola 2009, 58). *Peterburgin* rinnalla luettuina tulkinta *Valtakunnan* toistuvista repliikeistä jonkinlaisen ”(ali)tajunnan” ilmentymänä tuntuu houkuttelevalta ja perustellulta.¹²⁶

Ajatus jonkinlaisesta yhdistävästä tajunnasta tai ei-fyysisestä olemassaolon tasosta ei etenkään symbolististen teosten rinnalla tarkasteltuna tunnu kovin kaukaa haetulta. *Kuolleessa Brüglessa* kaupunki saa ”valtoihinsa kaikki, jotka oleskelevat sen läheisyydessä” (KB, 11), ja esimerkiksi katujen nimet vaikuttavat olevan yhteydessä kaupungin tapahtumiin, kuten luvussa 3.1.2 esitin. Yhteyksistä ja analogioista tulee *Kuolleessa Brüglessa* keskeinen teema ja kerronnan tyyli. Huguesilla kerrotaan olevan ”erittäin voimakas ominaisuus, jota saattaisi sanoa ’yhdenäköisyysaistiksi’, herkkä ja sairaalloinen aisti, joka yhdisti oliot hienoin sitein toisiinsa, joka loi eteerisiä sukulaispiirteitä puiden kesken, joka kehräsi keskenäisen ymmärryksen lankoja tornien lohduttoman yksinäisyyden ja hänen sielunsa välille.”¹²⁷ (KB, 71). Tämä yhdenäköisyysaisti on selvästi myös kertojalla, joka luo jatkuvasti analogioita asioiden välille ja houkuttelee samalla lukijaa tekemään samoin: ”[T]ämä harmaus, joka näyttää syntyneen nunnien päähineitten valkoväristä ja pappien kauhtanoiden mustasta, ne kun alituisesti kulkevat täällä toistensa ohitse ja näyttävät tartuttavan toisiinsa väriänsä”¹²⁸ (KB, 72).

¹²⁶ Toisaalta myös *Peterburgin* toistuvat fraasit voi kytkeä menneisyyden paluun teemaan samaan tapaan kuin *Valtakunnan* toistuvat repliikit ja esimerkiksi hyppyleikkauksen taustalla ”jumiin” jäävän kuvan. *Peterburgissa* toiston ajatus on keskeinen, ja lineaarisen narratiivin ohella tarinaan palaa kirjallisten viittausten tiivistettynä kokonainen kulttuurinen aikakausi.

¹²⁷ ”Il avait ce qu’on pourrait appeler ’le sens de la ressemblance’, un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables.” (B, 128–129.)

¹²⁸ ”Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d’un passage incessant ici et contagieux” (B, 129).

Esineet ja oliot vaikuttavat olevan *Kuolleessa Brüggessä* mystisessä yhteydessä toisiinsa ja myös tarttuvan toisiinsa samaan tapaan kuin *Valtakunnassa*, missä Drusse toteaa suodattaessaan kuulotutkijan kanssa ääniohjelmalla hiljaisuudesta Mary-aaveen ääntä. Kuulotutkija sanoo: ”melu ja äänet voivat kaikua seinästä toiseen”¹²⁹, mihin Drusse vastaa: ”tai sielusta sieluun”¹³⁰ (V, E3; 27:57–28:00). *Kuolleen Brüggen* ”Alkusanoissa” kuvattu kaupungin aikaansaama sielullinen ”tarttuminen” – ”Se jäljentää heihin oman kuvansa ja virittää heidät yhteissointuun kellojensa kaiun kanssa”¹³¹ (KB, 11) – saa jopa suoran koomisen vastineen *Valtakunnassa*, kun sairaalan johtaja haluaisi tavata Rigetiä tarkastaessaan loukkaantuneen terveysministerin. Professori Moesgaard haluaa estää tapaamisen ja valehtelee terveysministerin olevan kotiutettu. Johtaja kuitenkin kuulee oven läpi, kuinka terveysministeri laulaa sen toisella puolella joululaulua.

Johtaja: ”Minä kuulen hänet.”

Moesgaard: ”Niin me kaikki. Suurista miehistä jää usein kaiku. Hän on tartuttanut muut potilaat. He matkivat hänen ääntään.”

Johtaja: ”Miksi?”

Moesgaard: ”Se on sairaalan vitsaus, kantakaupunkilaiset. Alemmat luokat eivät osaa erottaa persoonallisuuksiaan muista.” (V, E8; 07:36–08:04.)¹³²

Moesgaardin viimeinen kaupunkilaisiin viittaava lause tuo mieleen myös monet vuosisadan alun kaupunkikuvaukset, kuten Fritz Langin *Metropoliksen*, joissa alemmat luokat ja etenkin työläiset esitetään kasvottomana massana, tai *Peterburgin*, jossa alemman luokan kaupunkilaiset näyttäytyvät etenkin Apollon Apollonovitsille yhtenä uhkaavana organismina, tuhatjalkaisena. Ajatusten ”tarttuminen” ihmisestä toiseen oli myös piirre, joka vuosisadan vaihteessa liitettiin juuri ihmismassoihin. Hirsh kuvailee, kuinka ranskalainen historioitsija Hippolyte Taine esitti vuonna 1878 ajatuksensa ”massojen sairastumisesta”: hänen mukaansa massojen keskuudessa levisi helposti erityinen irrationaalisuus, jota hän kutsui ”mentaaliseksi tartunnaksi” (Hirsh 2004, 42). Kaupunkikuvauksissa tajuntojen tartunnat vaikuttavat olevan juuri kaupungin ja sen ihmismassojen ominaisuus, ja *Peterburgissa* tuhatjalkaisen ja romaanissa toistuvan sanan ”lauma” voi nähdä parodioivan käsitystä, jonka mukaan vahingolliset ajatukset leviävät kaupunkilaisten keskuudessa hallitsemattomasti. Massat ja laumat ovatkin romaanin lukuisia vallankumouksen uhkaan liittyviä

¹²⁹ ”Støj og stemmer kan kastes frem og tilbage mellem væggene.”

¹³⁰ ”Eller mellem sjælene.”

¹³¹ ”Elle les façonne selon ses sites et ses cloches” (B, 49). Vaikutelma ”tarttumisesta” tai kaupungin synkronoivasta vaikutuksesta on tosin vahvempi suomennoksessa.

¹³² ”-Jeg kan høre ham.

-Ja. Store mennesker efterlader ofte et ekko. Her er det en afsmitning på de andre patienter. De imiterer hans stemme.

-Hvorfor gør de det?

-Det er jo hospitalets svøbe. Forpligtelserne over for indre by. Lavere klasser skelner ikke mellem deres egen personlighed og andres.”

elementtejä. *Valtakunnassa* tarttumisesta tulee samalla tavalla parodisesti sairaalan ominaisuus: sitä tapahtuu paikassa, jossa yritetään mahdollisimman pitkälle estää ”tartuntoja”.

Ajatukseen alitajunnasta liittyy myös oletus torjutun paluusta ja piilotetun paljastumisesta, mikä on myös Sigmund Freudin *unheimlich*-termiin keskeisesti sisältyvä merkitys (Freud 1919/2003, 132)¹³³. Historian tapahtumat eivät antaa unohtaa itseään, ja esimerkiksi Helmerin piilotelema anestesia-raportti löytää tiensä muiden ihmisten käsiin mitä koomisimmilla tavoilla. Elementit, joiden pitäisi kuulua näkymättömään maailmaan, kuten aaveet ja henget, tulevatkin näkyväksi. Tähän teemaan yhdistyy myös tapa, jolla sarjaa kiinnittää katsojan huomion kuvan taka-alalla, ”näkymättömissä” tapahtuviin asioihin. Gunhild Agger kutsuu tätä asioiden nostamista kuvan reunamilta keskiöön Edgar Reitzin termin sattumien estetiikaksi (*biomstændighedernes æstetik*) tai marginaalisen merkitykseksi (*det marginales betydning*). Tästä selvin esimerkki on patologian professori Bondon työhuoneessa sijaitseva Maryn säilötty ruumis (Agger 1997, 3), joka vilahtaa kuvan taka-alalla Bondon huoneeseen sijoittuvissa kohtauksissa, mutta siihen ei kiinnitä huomiota, sillä katsoja ei osaa sitä vielä etsiä. Mutta kun ruumiin arvoitus valkenee sitä selvittävälle rouva Drusselle – henkimaailmaan liittyvissä juonenkäänteissä katsojalle näytetään pitkälti se, mitä Drusse tietää – formaldehydiin säilötty tytön ruumis nostetaan myös katsojan silmien eteen tarkentaen kuvaa dramaattisesti yhä lähemmäksi.

Kyseistä kerronnan ominaisuutta voisi nimittää myös taka-alan estetiikaksi. Toisinaan taustalla tapahtuvat asiat jäävät taustalle ikään kuin kuriositeeteiksi, joista kuitenkin löytyy usein yhteys sarjan teemoihin laajemmin. Tästä hyvä esimerkki on juuri peilissä vilahtava kamera, tai Drussen ja Gerdan keskustelun aikana kahteen kertaan taustalla kävelevä hoitaja. Joskus asiat nostetaan puolestaan aktiivisesti taustalta etualalle, kuten Maryn¹³⁴ ruumiin tapauksessa. Kuvien kerroksellisuus vertautuu myös itse sairaalan todellisuuden kerroksellisuuteen: sairaalan ylä- ja alakerrokset edustavat eri maailmankatsomuksia, ja koko todellisuus muodostuu elävien ja kuolleiden ”valtakunnista” sekä

¹³³ Unheimlich on usein hyvä termi luonnehtimaan *Valtakunnan* kauhua, joka perustuu usein jonkin tutun muuttumiseen oudoksi ja kuolleiden muuttumiseen eläväksi. Myös sanaan liittyvä kodittomuuteen viittaava merkitys on kiinnostava etenkin Helmerin kohdalla. Hän on joutunut jättämään synnyinmaansa Ruotsin, ja hän joutuu kodittomaksi myös sairaalassa. Kuudennessa jaksossa hän on pyytänyt toimistonsa ovea kavennettavan, jotta seunustalle mahtuu kirjahylly. Seitsemännessä jaksossa hän on itse joutunut pyörätuoliin, eikä enää mahdu ovesta toimistoonsa.

¹³⁴ Ruumis ei tosin näy satunnaisissa kohdissa, vaan hetkinä, jotka liittyvät sairaalan menneisyydessä tapahtuneisiin rikoksiin tai moraalittomiin ratkaisuihin. Maryn ruumis nähdään toisen kerran kuvan taustalla kolmannessa jaksossa, kun Helmer ehdottaa ratkaisua professori Bondon ongelmaan. Bondo haluaisi saada kuolemaisillaan olevan syöpäpotilaan maksasyövän kokoelmiinsa, mutta potilaan omaiset vastustavat ruumiin leikkelemistä kuoleman jälkeen. Helmer ehdottaa epäeettistä ratkaisua, jolla lain voi kiertää: jos syöpämaksa siirretään syöpäpotilalta jollekin toiselle terminaalipotilaalle, siitä tulee potilaan kuoltua automaattisesti sairaalan omaisuutta. Samassa jaksossa Maryn ruumis näkyy taustalla myös kohtauksessa, jossa Drusse vierailee Bondon luona Maryn hoitoraportin kanssa kyselemässä tytön kuolinsyytä sekä kun Drusse etsii tietoja Maryn mahdollisesta hautapaikasta.

niiden väliin jäävästä swedenborgilaisesta tilasta. Lisäksi itse sairaalalla vaikuttaa olevan spirituaalinen ulottuvuus, joka visualisoituu Bulderin tekemässä mielikuvamatkassa Rigetin osaan, jota Drusse nimittää Rigetin ”sieluksi” (V, E7; 34:34). Menneisyyden paluun teema toteutuu myös tavassa, jolla katsojan täytyy aivan konkreettisesti kelata sarjaa taaksepäin tai katsoa jaksot uudelleen osatakseen kiinnittää huomionsa näihin taka-alan tapahtumiin.

Modernistisia kaupunkeja eivät tee fantasmagorisiksi ainoastaan niiden suhde henkilöhahmojen tajuntaan ja mielikuvitukseen. Käsitellessäni alaluvussa 2.3 modernististen kaupunkikuvausten epätodelliseksi tekeviä ja fantasmagorisia piirteitä sääelementit – ennen kaikkea sumu – osoittautuivat toistuviksi ja keskeisiksi epätodellisenkaupungin ominaisuuksiksi. Vaikka *Valtakunnassa* tapahtumat sijoittuvat pääosin sisätiloihin, myös siinä näistä säätiloihin liittyvistä elementeistä tulee keskeisiä symboleita, joiden merkitykset rakentuvat myös suhteessa vuosisadan vaihteeseen ja sen kaupunkikuvauksiin.

3.2.4 Sumu ja tuuli intertekstuaalisina symboleina

Sumu

Modernismin kaupunkifiktioissa toistuva elementti on kaupungin sumuisuus. Ilmiö oli teollistuvissa kaupungeissa todellinen, sillä tehtaat ja savupiiput tupruttivat ilmaan savua, joka jäi leijumaan kaupunkeihin. Lisäksi esimerkiksi Pariisi ja Pietari oli rakennettu suomaalle (Alter 2005, 70), mikä lisäsi usvaisuutta. Sumu on kaikissa käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa tapahtumapaikkaan olennaisesti liittyvä piirre, joka on varustettu myös symbolisilla merkityksillä. Se tekee kaupungista aavemaisia ja liittyy myös tilankuvaukseen: osaltaan juuri sumun takia kaupunkeja on toisinaan vaikea hahmottaa.

Sumu toimii myös allusiona muihin epätodellisen kaupungin kuvauksiin, joko yksittäisiin teoksiin tai laajemmin modernististen kaupunkikuvausten perinteeseen. *Aution maan* epätodellisessa kaupungissa sumu on yksi piirteistä, joka yhdistää runon Lontoon paitsi muihin Lontoo-kuvauksiin, kuten Dickensin teoksiin, ja vaikkapa kuvataiteeseen¹³⁵, myös esimerkiksi Baudelairen Pariisiin. Myös *Peterburgissa* sumu on intertekstuaalinen elementti, joka aktivoi tekstissä aiemman Pietari-kuvausten tradition, ja *Kuolleessa Brüggeessa* sumu ja hämärä vihjaavat, että kaikkea maailmassa ei

¹³⁵ Maalaustaiteessa sumuista Lontoota kuvasi vuosisadan vaihteessa esimerkiksi James Abbott McNeill Whistler (1834–1903).

voi havaita silmin. Teosten välillä on myös samankaltaisuuksia siinä, millaisia merkityksiä säätiloihin liitetään, ja osaltaan näiden merkitysten voi nähdä rakentuvan teosten välillä, suhteessa toisiinsa. *Valtakunnassa* sumusta ja siihen läheisesti liittyvistä muista elementeistä (visuaalinen ja auditiivinen kohina, tuulen humina, tiikusade, kosteus) muodostuu symboliryhmiä, joiden merkitykset liittyvät yhteen. Näen, että iso osa näistä merkityksistä rakentuu vuosisadan vaihteen kontekstissa, ja että niitä on mielekästä lukea etenkin suhteessa ”modernismin kaupunkitekstiin” ja siitä hahmottuviin samankaltaisuuksiin. Osa merkityksistä puolestaan yhdistyy kysymyksiin näköaistin roolista tiedon antajana, mikä sekin on modernismissa keskeinen teema.¹³⁶

Sumu yhdistyy sekä *Valtakunnassa*, *Peterburgissa* että *Kuolleessa Bruggessä* menneisyyden hämäämään ja tapahtumapaikan myyttiseen historiaan. Kuten menneisyys itse, se palaa *Valtakunnassa* uudestaan sairaalan todellisuuteen. Ensimmäisen kerran sumu mainitaan prologissa, joka kuvaa sairaalan perustamista edeltävää myyttistä menneisyyttä: ”valkaisijat saapuivat huuhtelemaan suuria kankaitaan matalassa vedessä, ja höyry kietoi tienoon vaippaansa” (*V*, prologi). Kamera liikkuu hidastettuna kuin olisi itsekkin osa suolla hitaasti leijuvaa usvaa, ja siirtymät kuvasta toiseen on toteutettu ristiinhäivyttämällä.



(*V*, prologi.)

Häivytytetyt kuvat ja sumusta haaleina erottuvat ihmishahmot tuovat mieleen myös sarjan

¹³⁶ Mieleen tulee esimerkiksi *Aution maan* sokea Tiresias, jolla on profetaalisia kykyjä, ja joka sokeudestaan huolimatta näkee, vain eri tavalla: ”minä Tiresias, vaikka sokea, *huohottaen* kahden / elämän välillä, / vanha mies kurttuaisin naisenrinnoin, voin nähdä” (A, 91, kursiivi K.T.). (”I Tiresias, though blind, throbbing between two lives / Old man with wrinkled female breasts, can see”, *W*, 38.) Huomionarvoista on, että myös koko runoa yhdistävä Tiresiaan hahmo kärsii *Autiossa maassa* kaupunkilaisiin ja sumuun liitetyistä hengitysvaikeuksista.

päällekkäiskuvina toteutetut aaveet. Rytmiltään osio asettuu vastakkain nykyajan kanssa: se on kuvattu hidastettuna, ja pitkät otot sekä hitaat siirtymät ovat kontrastissa prologia seuraavan alkutekstijakson kanssa, jonka nopea leikkaus ja hektinen tunnelma kuvaavat paremmin sairaalan modernia elämää. Sumu on olennainen osa sairaalan menneisyyttä, sillä kuvassa näkymisen lisäksi myös prologin voice-over -kertoja katsoo sen mainitsemisen arvoiseksi. Sumu ympäröi myös vastavalmistunutta sairaalaa vuosisadan alkuun sijoittuvissa jaksoissa, joissa Mary yrittää paeta lääkäri-isänsä tappavia kloorihengityshoitoja, eikä sumu ole hälvennyt nykyaikanakaan: nykyhetkessäkin sairaalarakennus vaikuttaa seisovan pääsin kosteassa ja utuisessa tihkusateessa.

Koko sarjaa hallitseva seepianvärinen kamerafilteri liittää kuvat todellisesta sairaalasta fiktiivisen maailman todellisuuteen. Värit ovat himmeän haalistuneet, kuin ne olisivat kellastuneet vanhuuttaan (Creeber 2002, 392). Sarjan värit assosioituu myös sarjan muihin menneisyyteen viittaviin elementteihin, joita ovat esimerkiksi vanhat valokuvat, lehtileikkeet, Maryn potilasraportti, säilötty ruumis ja Drussen rouva Krügerilta saama Maryn nukke. *Kuolleen Brüggen* lukuisten reliikkien, kuten hautakivien ja lasiarkkuun suljetun palmikon tapaan ne ovat aavemaisia sävyjä saavia jäänteitä menneisyydestä.

Kuollessa Brügessä tihkusade, sumu sekä erilaiset harsot ja hunnut liittyvät teokseen keskeisimpään analogiaan, joka rakentuu Huguesin surun ja melankolisen kaupungin välille. Tihkusade rinnastuu itkemiseen, ja harsot tuovat mieleen surupuvun: ”Tuon tuostakin tihuttelee kuin siivilästä, kohtisuoraa sadetta, joka itkee katkeamatta ja hiljaisesti, kutoo huntua kosteudesta, pujottelee pistöksensä läpi ilman, pistää neulansa kanavien tyveneeseen pintaan, – ja kietoo ja hyytää sielun kuin linnun mären verkkonsa lukemattomiin silmukoihin!” (KB, 23)¹³⁷

Udusta, harsoista ja hämärästä muodostuu teoksessa symbolijoukko, jonka merkitykset liittyvät paitsi romanttisena näyttäytyvää menneisyyttään ikävöivän kaupungin melankolisuuteen, myös romaanin symbolismiin, jossa todellisuus verhoutuu rinnastuksiin ja vertauksiin. Harsot yhdistyvät menneisyyden kaipuun ja suremisen lisäksi katoliseen uskontoon Huguesin vanhan flaamilaisen ja hyveellisen palvelijattaren kautta, joka ”[m]ustassa puvussaan ja valkoisessa harsomyssyssään sekä

¹³⁷ ”bruite fréquente des fins d’automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l’eau, faufile l’air, hérissé d’aiguilles les canaux planes, capture et transit l’âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables!” (B, 63). Tässä mainittu kristillinen rinnastus sielun ja linnun välillä toteutuu myös *Valtakunnassa*, jossa Drussen swedenborgilaisesta huoneesta löytämän eläintaulun linnut vertautuvat sairaalassa kummitteleviin sieluihin. Ajatuksen sieluista voi molemmissa teoksissa nähdä liittyvän käsitykseen ihmisestä fyysistä ruumista laajempänä kokonaisuutena, jossa henkinen puoli liittyy myös historiaan ja perinteiden kanssa kosketuksissa olemiseen.

olemukseltaan luoksepääsemättömänä näytti [--] aivan palvelevalta luostarisaisarelta”¹³⁸ (KB, 21–22). Myös katolisuus edustaa *Kuolleessa Brüggessa* kaupungista katoamaisillaan olevaa hengellistä perinnettä ja liittyy siten myös kaupungin menetettyyn menneisyyteen.¹³⁹ Sumu, tiikusade, harsot ja hämäryys vihjaavat, ettei näkö ole romaanissa aisteista luotettavin – päinvastoin juuri näköaisti huijaa Huguesia pitämään vierasta tanssijatarta kuolleen vaimonsa ruumiillistumana. Kaupunki itse kuvataan sokeutuneena (KB, 26), mikä anakronistisen assosiaation kautta tuo mieleen Luis Buñuelin ja Salvador Dalín elokuvan *Andalusialainen koira* (*Un chien andalou*, 1929) viiltävän alun. Siinä missä silmää viiltävän terän ja kuun eteen liukuvan pilven on joskus tulkittu tarkoittavan siirtymistä tavallisesta katsomisesta surrealistiseen unen logiikkaan, *Kuolleen Brüggen* sokeutuneiden ikkunoiden voi tulkita kutsuvan lukijaa symbolistiseen todellisuuteen, mihin näkyvän maailman lisäksi kuuluu myös näkymätön todellisuus.

Sen lisäksi, että sumu muistuttaa sekä *Kuolleessa Brüggessa*, *Peterburgissa* että *Valtakunnassa* myyttisestä historiasta, kahdessa viimeksi mainitussa sumu on myös koko todellisuutta ja sen järjestystä uhkaava elementti. *Peterburgissa* sumuun sisältyy konkreettinen, todellisuutta ravisteleva uhka, vallankumous. Sumu ja Apollon Apollonovitšin kapinapelko yhdistyvät *Peterburgissa* sumuisiin saariin, jotka ovat sekä potentiaalisesti vallankumouksellisten työläisten että harhaisen ja anarkistisen Dudkin kotipaikka. Sumu kuuluu romaanissa samaan symbolijoukkoon muiden hahmottomien muotojen kanssa, joita ovat muun muassa ihmisjoukot ja usein toistuva sana ”lauma” (ks. esim. Maguire ja Malmstad 1987, 107). Nämä puolestaan asettuvat vastakkain geometrysten muotojen kanssa, joita vanhaa järjestystä edustava senaattori rakastaa. Pesonen näkee, että saaret ovat *Peterburgissa* ”syntyneet sumusta” ja niiden varjomaiset asukkaat edustavat ”terrorismin usvaa” (Pesonen 1987, 347). Malmstad ja Maguire huomauttavat, että *Peterburgissa* toistuvalla sanalla ”varjo” on sama kanta kuin sanalla aave (emt.). *Valtakunnassa* sumu ja aaveet vaikuttavat kuuluvan samaan todellisuuteen, joka on tukahdutetun luonteensa vuoksi potentiaalisesti myös uhka. Samaan tapaan kuin *Peterburgissa*, jossa kytee ajatus ”kansan” kapinasta, myös *Valtakunnassa* torjutut voimat ovat hallitsemattomia vapaaksi päästyään. Drusse on pulassa sairaalan lukuisten aaveiden kanssa, jotka kaikki kaipaavat hänen apuaan, ja Maryn aave muistuttaa Helmeriä hänen menneisyytensä synneistä, joita tämä yrittää peitellä.

¹³⁸ ”Peu communicative, elle avait les allures, avec sa robe noire, et son bonnet de tulle blanc, d’une sœur tourière” (B, 62).

¹³⁹ Toisaalta kaupungin tenho vaikuttaa romaanissa liittyvän juuri kaupungin moraaliseen rappioon, jota kuvastaa Huguesin sopimaton suhde kuolleen vaimonsa kaksoisolennon kanssa. *Kuolleessa Brüggessa* ei siis yksiselitteisesti haaveilla menneiden aikojen perään. Kaupunki on kiinnostava juuri siksi, että myös se on yksi romaanin lukuisista reliikeistä – muinaismuisto vanhoilta ajoilta, ja toisessa ajassa kuin ympäröivä maailma.

Kaupunkikuvausten kontekstissa korostuu *Valtakunnan* sumun yhteys symbolismiin ja jonkinlaiseen näkymättömään todellisuuteen, joka uhkaa modernin sairaalan järjestystä ja olemassaoloa. Se korostaa näkymättömän merkitystä, tuo näkyväksi sairaalan maailman piilossa olevat kerrostumat ja herättää ajatuksen siitä, ettei kaikkea voi havaita silmin. Tämän vuoksi sen voi nähdä rinnastuvan myös edellisessä luvussa käsiteltyyn ajatukseen sairaalan tai kaupungin alitajunnasta. Vaikka sairaalan seinät sulkevat ulkopuolelleen sumun luonnonilmiönä, vertauskuvallisesti se löytää tiensä rakennuksen sisään. Siinä missä sumu fragmentoi symbolistiset kaupungit ja vaikeuttaa niiden hahmottamista – mikä teoksissa liittyy usein laajemmin kokemukseen modernista (kaupunki)elämästä ja sen hallitsemattomuudesta – lääkärit ovat kykenemättömiä näkemään ihmistä kokonaisuutena, ja moderni todellisuus näyttäytyy kaoottisena.

Sumun vastikkeina *Valtakunnassa* voi nähdä kuvan rakeisuuden ja etenkin sarjassa toistuvan teknologiseen kuvaan (tai ääneen) liittyvän kohinan, jotka havainnollistavat kuvantamiseen liittyvien laitteiden havaitsemiskyvyn rajoja. Timothy Tangherlinin mukaan *Valtakunnassa* kyseenalaistuu ajatus tiedosta näkemisenä tai näkyväksi tekemisenä. Vastakkain asettuvat kaksi diskurssia: modernin ja institutionalisoidun lääketieteen diskurssi sekä kansanuskomusten diskurssi. Ensimmäistä hallitsee Foucault'n *Klinikan synnyssä* (*Naissance de la Clinique*, 1963) esittämä ajatus siitä, että modernissa lääketieteessä totuus saavutetaan tekemällä näkymätön näkyväksi; avaamalla ihmisruumis ja katsomalla sen sisään (esim. Foucault 1963/2003, 124–148). Jälkimmäinen, kansanuskomusten diskurssi haastaa ja horjuttaa positivistista ja rationaalista länsimaista tiedediskurssia. Kansanuskomusten diskurssissa reagoidaan näkymättömän ilmaantumiseen kutsumalla paikalle henkimaailman asioihin perehtynyt henkilö, joka yrittää saattaa ilmestykset takaisin näkymättömään maailmaan. (Tangherlini 2001, 4).

Valtakunnassa lääkärien – ja modernin lääketieteen – ajattelumaailman pukee sanoiksi patologian professori Bondo: ”Elämämme kulku on printattu DNA:hamme. Ei ole mitään, mitä ei voisi ymmärtää. Ei mitään, mitä ei voisi nähdä omin silmin”¹⁴⁰ (V, E6, 39:51–40:04). Sarjassa esiintyy monia näkemiseen ja havainnointiin liittyviä laitteita: heti ensimmäisessä jaksossa esitellään modernin lääketieteen huippua edustava CT-kuvauslaite, joka nivoutuu myös sarjassa pään ympärille rakentuvaan tematiikkaan ja jonka käyttöoikeus ilmentää ensimmäisestä jaksosta alkaen Helmerin auktoriteettiajattelua. Creeber huomioi, että kuuloskannereiden, CT-skannereiden ja röntgenlaitteiden rakeiset kuvat viittaavat pimeään, ”maalalaisen” maailman olemassaoloon, ”aivan kuin lääkärit

¹⁴⁰ ”Vores livsløb står printet i vores dna. Der findes intet som ikke kan forstås. Intet, som ikke kan gennemskues med vore egne øjne.”

kirjaimellisesti kurkistelisivat tuntemattomiin todellisuuksiin tiheän ja läpipääsemättömän (vaikkakin teknologisen) sumun läpi” (Creeber 2002, 392).

Tangherlini huomauttaa, että tärkeä osa modernin lääketieteen diskurssia on lääkärin katse, joka tekee näkymättömän näkyväksi ja tuottaa sitä kautta tietoa. Tätä kautta moderni sairaala saa panopticonin piirteitä, tosin kurin ja rangaistusten sijaan siellä kartoitetaan ihmisruumista ja tuotetaan tietoa sitä kautta (Tangherlini 2001, 14). Tangherlinin ajatus Righetistä modernin lääketieteen panopticonina on kiinnostava, mutta huomionarvoista on tapa, jolla sarja kääntää valvomisen roolit toisin päin ja pilailee niillä. Kuten luvussa 3.2.1 analysoin, sarjassa on usein vahva tunne siitä, että joku valvoo tai katsoo sairaalaa ulkoapäin. Righetissä valvojia eivät lopulta ole lääkärit, vaan pikemminkin sarjassa on usein tunne siitä, kuin sairaalassa kummittelevat henget – sekä hyvät että pahat – tai jopa itse sairaalarakennus katselisivat lääkäreitä ja muita sairaalan asukkaita. Lääkäreillä ja sairaalan vahtimestareilla, joiden pitäisi kirjaimellisesti valvoa sairaalaa valvontakameroiden kautta, on sen sijaan vaikeuksia nähdä ja tulkita näkemäänsä. Merkittävää on, että koko sarja alkaa rakeisella mustavalkoisella valvontakamerakuvalla, jossa sutuisesta kuvasta erottuu yöllä yhtäkkiä Righetin eteen ilmaantuva ambulanssi.

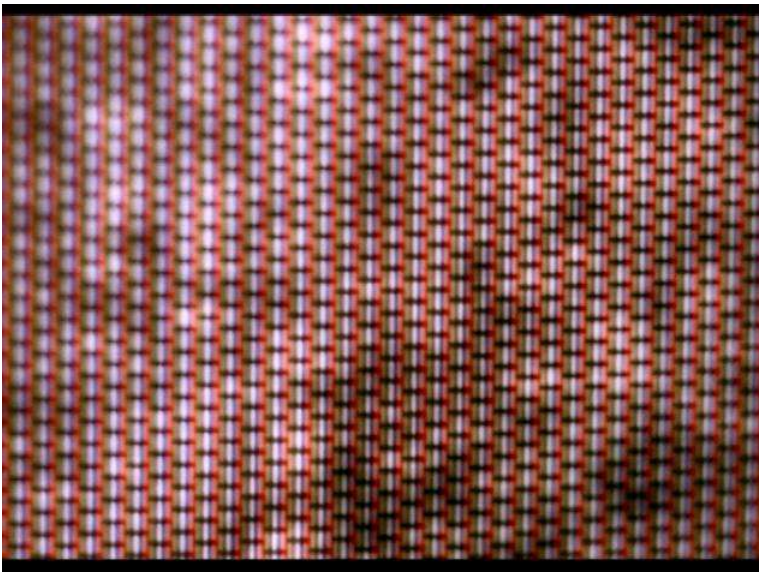


(V, E1; 03:25.)

Auto kuitenkin häviää sillä välin, kun ambulanssivartija katsoo hetkeksi muualle, ja kun hän menee tarkistamaan asiaa, ambulanssi on kadonnut. Helmer puolestaan joutuu kyseenalaistamaan todellisuuskäsityksensä, sillä hän sekä kuulee että näkee Maryn, vaikka ei aaveisiin uskokaan. Kuvaavaa on myös se, että vaikka lääkärit ja hoitajat eivät voi olla huomaamatta Judithin lapsen epäluonnollista olomuotoa ja luonnottoman nopeaa kasvua, he kieltäytyvät näkemästä, että asiassa

olisi jotain epäluonnollista. Yksi *Valtakunnan* vanhemmista lääkäreistä ja loosin jäsenistä, professori Ulrich (Holger Perfort) vaatii Lillebroria hoitanutta naislääkärää lopettamaan lapsen tutkimukset, sillä kyseessä ei ole kovin erikoinen tapaus. Ulrich selittää näin käyvän ”tässä maassa melko säännöllisesti” todennäköisyyden ollessa yksi 160 miljoonasta, mikä on Tanskan koko populaatio maan historian aikana (*V*, E6; 35:06–35:22).

Valtakunnassa valvonta ja tarkka havainnointi pikemminkin kyseenalaistavat tieteellisen tiedon kuin tuottavat sitä. Tangherlini huomauttaakin, että juuri näkemiseen tai kuulemiseen liittyvät laitteet tuottavat sarjassa tietoa asioista, joiden pitäisi modernin maailmankäsityksen valossa olla mahdottomia, kuten Judithin epäluonnollisen nopeasti etenevä raskaus tai Maryn kummittelemaan jäänyt ääni, joka erottuu vain kuulotestaushuoneen laitteilla (Tangherlini 2001, 16). Sumu ja sen teknologinen vastine, kuvan kohina, vastustavat rationaalista ajatusta siitä, että tieto olisi saavutettavissa katsomisen kautta, sillä irrationaalista ei voi nähdä, vaikka tiirailisi kuinka läheltä, kuten Tangherlini kirjoittaa (emt.). Röntgenkuvaa tai mikroskooppikuvaa voi tarkentaa loputtomiin, mutta lopulta lopputuloksena on vain kohinaa, josta on mahdotonta erottaa kokonaiskuvaa.



(*V*, E3; 27:28.)

Tuuli

Valtakunnassa samankaltaisia merkityksiä sumun kanssa saavat höyry ja siihen assosioituva tuuli. Sumun tavoin höyry kytkeytyy menneisyyden tapahtumiin: Maryn isä on tappanut Maryn laittamalla tämän hengittämään kloorihuuruja, ja Maryn aaveen suusta viidennessä jaksossa nouseva vihreä höyry menneisyyden pahoista tapahtumista – juuri viidennessä jaksossa sarjaan ilmaantuu vihreä väri,

joka yhdistetään pahuuteen. Tuuleen höyry assosioituu Moggen irti leikkaaman pään kautta: Maryn ohella myös irti leikattu pää näyttää puhaltavan suustaan ilmaa sarjan kuudennessa jaksossa, kun kamera tarkentaa lähelle pään avautuvaa suuta, mitä seuraa leikkaus neurokirurgisen osaston hissiaulassa puhaltavaan tuuleen. Tuulen voi sumun tavoin yhdistää sairaalaa riivaavaan sekasortoon, tietämättömyyteen ja kaaokseen, mutta se on sumua aktiivisempi elementti: muistuttaessaan sairaalassa vallitsevasta sekasorrosta se myös se aiheuttaa kaaosta riepottelemalla esineitä käytävällä. Uhkaavia sävyjä saa myös puhuri, joka pyörittää lehtiä Rigetin aavemaisesti itsestään avautuvien pääovien edessä – aivan kuin jokin pyrkisi sairaalaan sisään.

Kohtauksessa, jossa irti leikattu pää puhaltaa tuulen sairaalan käytäville, kuuluu vaimeaa humisevaa ulinaa. Sama ääni kuuluu myös sumuisia valkaisualtaita kuvaavassa prologissa ja usein kellarikerrokseen sijoittuvissa kohtauksissa.¹⁴¹ *Valtakunnassa* käytetään dogma-elokuvien hengessä säästeliäästi diegesikseen kuulumattomia taustääniä lukuun ottamatta juuri kyseistä huminaa, joka kuulostaa tuulen ulvonnalta ja tai toisinaan aavemaiselta kuorolta. Onkin vaikea sanoa, missä määrin humina on vain jännitystä luova taustääni ja kuinka pitkälti se on osa diegesistä. Sumun tavoin se vaikuttaa liittyvän henkien valtakuntaan ja sairaalan ”irrationaaliseen” ulottuvuuteen. Humina kuuluu muun muassa silloin, kun Mogge on menossa leikkaamaan ruumiilta päätä kellarikerroksessa sijaitsevalle ruumishuoneelle ja kun Helmer huomaa eksyneensä kellarikerroksen käytäville. Henkilöhahmot eivät kuitenkaan vaikuta kuulevan ääntä tai ainakaan kiinnittävän siihen huomiota ennen kuin toisen tuotantokauden alussa. Tällöinkin äänen kuulee ainoastaan sekavassa mielentilassa ambulanssionnettomuuden jäljiltä oleva Drusse, joka väittää sen olevan sairaalan ääni:

Drusse: Bulder, mitä minä kuulen?

Bulder: Et mitään.

Drusse: Samaa sanoit Wolff Hansenille korvaklinikalla Virumissa vuonna 1959. Herra varjele, miltä näytit lämpökääre pääsi ympärillä.

Bulder: Viemme sinut neurokirurgiselle leikkaukseen, äiti.

[Taustahumina voimistuu]

Drusse: No, minähän aina sanoinkin olevani sairas. Etkö todellakaan kuule mitään?

Bulder: Tuuli puhaltaa käytävillä.

Drusse: Ei, poikani, se on sairaalan ääni.

Bulder: Niin niin. (*V*, E5; 32:28–33:25.)¹⁴²

¹⁴¹ Melko samankaltainen on myös puhallinsoittimilla tehty ääni, joka kuuluu usein sairaalaa ilmasta käsin kuvaavien välikkeiden taustalla.

¹⁴² ”-Bulder? Hvad er det, jeg hører?

-Ikke noget.

-Det sagde du også hos Wulff-Hansen – på øreklinikken i Virum i 59. Gudfader bevarer, hvor så du ud med de varme omslag på hovedet.

-Vi kører dig op på neurokirurgisk. De skal operere.

-Jeg har jo sagt, at jeg var syg. Kan du virkelig ikke høre noget?

-Det er vinden, der suser i gangen.

-Nej, min dreng. Det er hospitalets stemme.

-Ja, mor...”

Jälleen merkitys rakentuu takautuvasti: humina on kuulunut sarjassa toistumiseen, mutta sen jälkeen, kun Drusse on väittänyt huminan olevan sairaalan ”puhetta”, katsoja alkaa lukea siihen merkityksiä.

Tunnelmaltaan kohtaaminen muistuttaa jaksoa *Aution maan* osiossa ”Erä Shakkia”, jossa siinäkin kuulostellaan outoa huminaa. Siinä missä Bulder ei ole yhtä herkkä sairaalan mahdolliselle kommunikaatiolle kuin spiritistiäitinsä ja ajattelee tämän hourivan, myös *Autiossa maassa* tuulen ulinan kuuntelemiseen yhdistyy kohtaamattomuus ja kommunikaatio-ongelmia. Ulisevassa ooo-äännessä, joka tosin on jätetty pois suomennoksesta, on jotain outoa, ja kohtaauksessa vallitsee samankaltainen aavemaisen odottava tunnelma.

”Mitä ääntä tuo on?”
Tuuli oven alta.
”Mitä ääntä tuo sitten? Mitä tuuli tekee?”
Ei mitään, ei taaskaan mitään.
”Etkö
”tiedä mitään? Etkö näe mitään? Etkö muista
”mitään?” (4, 87.)¹⁴³

Osioon tiivistyy kaksi runon keskeistä teemaa: kohtaamattomuus ja tarve luoda merkityksiä todellisuuteen, joka tuntuu merkityksettömältä. Vastakkain ovat kysyjä, joka yrittää saada merkityksellisiä vastauksia ”Mitä tuuli tekee?”, sekä toisaalta välinpitämättömät lauseet, joista ei saa selitystä: ”Ei mitään, ei taaskaan mitään”. Toisin kuin runoa yhdistävä Tiresiaan hahmo, joka myytin mukaan ei näe mutta muistaa ja tietää myös tulevan, puhuteltava taho ei vaikuta edes muistavan: ””Etkö muista/mitään””. Ilman muistia nykyhetkeä on mahdoton kytkeä menneeseen ja asioiden välille ei voi rakentaa kytköksiä. Selityksittä jäävä kysyjä vaikuttaa turhautuvan merkityksettömän ”ei-minkään” äärellä. Kohtaamattomuuden ja merkityksettömyyden voi lukea runossa sekä kaupunkikokemukseen liittyvinä piirteinä, että modernin elämän ominaisuuksina yleensä.

Valtakunnassakin tuulen humina liittyy muistiin ja sitä kautta laajemmin todellisuuden käsittämiseen ja merkitysten muodostumiseen. Se on ääni Righetin myyttisestä menneisyydestä, jonka kuulee ainoastaan myyttiseen ajatteluun yhteydessä oleva rouva Drusse. Vaikka Drusse ei *Aution maan*

¹⁴³ ooo: ”What is that noise?”
The wind under the door.
”What is that noise now? What is the wind doing?”
Nothing again nothing.
”Do
”You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
”Nothing?” (W, 33).

Tiresiaan tavoin pysty näkemään menneeseen ja tulevaan, ainakin hän voi rakentaa siltoja menneen ja nykyhetken välille sekä päätellä, miten toimia tulevaisuudessa. Ikänsä vuoksi hän on ajat yhdistävä hahmo – hän on tuntenut muun muassa professori Bondon isän, mistä on hyötyä Mary-mysterin selvittämisessä – ja juuri hänen näyissään sairaalan menneisyys asettuu kirjaimellisesti päällekkäin nykyhetken kanssa. Tämä muistuttaa modernismille tyypillisestä aikakäsityksestä sellaisena kuin esimerkiksi Bart Keunen sitä kuvailee: lineaarisuuden ja yksiselitteisyyden sijaan aikaa luonnehtii syklisyys ja simultaanisuus. Ajasta tulee sekä historiallinen että riippuvainen yksilön kokemuksesta. (Keunen 2007, 285.) Hyvä esimerkki sekä simultaanisuudesta että syklisyydestä on neljännen jakson kohta, jossa kuvat Maryn elämästä nähdään päällekkäiskuvina nykyhetken päällä samalla, kun Maryn aave kokee yhä uudelleen kokemiaan kauhuja. Myös edellisessä luvussa mainittujen toistumien ja traumojen voi nähdä liittyvän sarjan ja modernismin jakamaan, lineaarisuutta rikkovaan aikakäsitykseen.

Drussekaan ei kuitenkaan aina osaa tulkita henkimaailman viestejä, ja erilaiset kommunikaatiovaikeudet ovat tärkeä osa itse koko sarjan tematiikkaa. Perusteelliset maailmankatsomuserot estävät järkevän kommunikaation rouva Drussen ja Helmerin välillä. Ylimielisen Helmerin ja aivovaurion saaneen Monan äidin kohtaamattomuutta puolestaan korostetaan sillä, että Monan äiti kieltäytyy ymmärtämästä Helmerin ruotsia, mikä kulminoituu koomiseen tulkkausessioon sarjan ensimmäisessä jaksossa. Tämäkin teema yhdistää sarjaa modernismiin, missä kohtaamiset ja merkitysten luominen ovat keskeisiä teemoja, ja jotka nousevat etualalle käsittelemistäni teoksista paitsi *Autiossa maassa* myös *Peterburgissa*, jonka henkilöhahmot yrittävät selvittää toistensa motiiveja.

Peterburgissa vastaava äänellinen elementti, ”uuu-uuu”, esiintyy hyvin samalla tavalla kuin *Autiossa maassa* ja *Valtakunnassa*:

Puiston lehdissä värisi viimeinen kulta ja viimeinen puna.

– Uuuu – uuu – uuu ... , avaruudessa ulvoi.

– Kuuletteko?

– Mitä niin?

– Uuuu – uuu ...

– Minä en kuule mitään ...

Mutta ääni erottui heikkona metsissä ja pelloilla, Moskovon, Pietarin ja Saratovin autioilla laitamilla.

Kuulitko sinä tuon lokakuun laulun: vuonna tuhatyhdeksänsataaviisi?

– Se on varmaankin tehtaanpilli. Jossakin on lakko.

Mutta tehtaanpilli ei soinnut, ei ulvonut tuuli, ja koirat olivat vaiti. (P, 118.)

Äänen voi siis *Peterburgissa* nähdä liittyvän kaaokseen ja tuhoon, kuten Peter I. Barta lukee (Barta 1966, 25). Tarkemmalta tuntuu kuitenkin Sanja Bahunin luenta. Bahun ei liitä äännettä

yksinkertaisesti kaaokseen, vaan näkee sen kuvastavan tarinan historiallisen hetken – vallankumouksen alkunuottien – voimaa ja sävyä. Äänten etualaistamisen ja sen melankolisen sävyn kautta itse historialle annetaan inhimillinen sävy. (Bahun 2014, 68.) *Peterburgissa* äänen voikin nähdä yhdistyvän molempiin Venäjän vallankumouksiin: sanat ”vuonna tuhatyhdeksänsataaviisi” viittaavat romaanin tapahtumahetken vallankumoukseen, kun taas ”lokakuun laulun” voi katsoa muistuttavan toisesta, romaanin kirjoittamisen hetkellä vuonna 1917 tapahtuneesta lokakuun vallankumouksesta.¹⁴⁴ Ääni ei myöskään romaanissa paikannu vain Pietariin, vaan koko Venäjän maahan.

Myös *Valtakunnassa* huminan voi tulkita olevan ”historian valituksen ruumiillistuma”, kuten ei Bahun *Peterburgin* ulinaa tulkitsee (emt.). Se muistuttaa historiasta sekä menneisyyden tapahtumien merkityksestä nykyisyydessä. Ääni kuuluu siis sarjan toiselle vanhukselle, sairaalalle, joka valittaa sairaalaa uhkaavaa rappiota, kaaosta ja pahuutta. Sekä *Valtakunnassa* että huminan tavoin ulina on *Peterburgissa* ääni ”jostakin toisesta maailmasta” (P, 87). Siinä missä *Valtakunnassa* äänen voi tulkita kuuluvan sairaalan ”tietoisuudelle” tai spirituaaliselle ulottuvuudelle, myös *Peterburgissa* ”uuu” -äänne yhdistyy johonkin muuhun kuin käsillä olevaan maailmaan. Salaperäisestä äänestä tulee yksi romaanin lukuisista unista, hallusinaatioista ja näyistä, ja se vahvistaa osaltaan romaanin fantasmagorista ja vainoharhaista tunnelmaa.

Valtakunnassa voi nähdä lukuisia samankaltaisuuksia modernististen kaupunkikuvausten kanssa etenkin tavassa, jolla sarja rakentaa toden ja fiktion rajoja mittailevaa todellisuuttaan. Edellä olen analysoinut epätodellisen kaupungin teemaa kaupunkikuvauksissa, teeman vaikutusta tapahtumapaikkojen tilankuvaukseen ja osoittanut yhteyksiä modernistiset kaupungit fantasmagorisiksi tekevien elementtien sekä *Valtakunnan* välillä. Lisäksi olen lukenut von Trierin sarjan kerrontatapoja ja symboleita laajemmin modernismin kontekstissa. Seuraavaksi siirryn epätodellisesta kaupungista hukkuvaan kaupunkiin. Teemat eivät ole täysin erillään toisistaan, vaan esimerkiksi sumu, tuuli ja vesi saavat kaikissa käsittelemissäni teoksissa myös samantapaisia merkityksiä. Mutta siinä, missä sumusta ja tuulesta muodostuu käsittelemissäni teoksissa kohtuullisen rajattuja intertekstuaalisia symboleita, vesi ja etenkin vedenpaisumus aktivoivat myyttilähtöisyytensä vuoksi laajempia tekstejä, mistä syystä nimitän niitä Zara Mintsin termein *mytologeemoiksi*. Siinä missä sumun ja tuulen kohdalla olen keskittynyt yksittäisten kohtausten sijaan analysoimaan symbolien kantamia merkityksiä, seuraavassa luvussa tutkin myös, miten intertekstuaaliset symbolit

¹⁴⁴ *Peterburgin* ensimmäinen versio ilmestyi vuonna 1916, ennen lokakuun vallankumousta, kun taas sen niin kutsuttu Berliiniläinen laitos – jonka pohjalta suomennoskin on pääsääntöisesti tehty – ilmestyi vallankumouksen jälkeen vuonna 1922. Viittaukset molempiin vallankumouksiin ovat siis mahdollisia.

ja niiden monilähteiset merkitykset toteutuvat kohtausten sisällä. Luonnehdin näitä kohtauksia ja kuvia Iampolskin termein *hieroglyfisiksi*, sillä ne ovat merkityksiltään muita *Valtakunnan* kohtauksia tiiviimpiä, ja niissä on usein läsnä useampia subtekstejä ja intertekstuaalisia symboleita samanaikaisesti.

4 *Valtakunta* veden varassa



(*V*, E1; 59:29.)

4.1 Vesi mytologeemana

Peterburgissa, Autiossa maassa ja Kuolleessa Brüggeassa harvat juonen tapahtumat liittyvät suoranaisesti veteen. Vesi on niissä kaikissa kuitenkin keskeinen symboli, jonka merkitykset rakentuvat sekä teosten sisällä että intertekstuaalisesti suhteessa muihin teoksiin. *Valtakunnassa* vesi jää tapahtumien taustalle sen jälkeen, kun sairaalan alla hajonnut vesiputki aiheuttaa kaaoksen ensimmäisessä jaksossa. Siihen palataan sarjassa usein ikään kuin ohimennen, jolloin vesi ja siihen liittyvät teemat, kuten vedenpaisumus ja hukkuminen, aktivoivat mainituksi tullessaan suurempia merkityskokonaisuuksia. Veden eri ilmenemistavat – vedenpaisumus ja hukkuminen – on hyödyllistä erottaa toisistaan, sillä vesi saa niissä erilaisia merkityksiä ja myös subtekstit hahmottuvat niissä eri tavalla, kuten luvussa 4.3. osoitan. Lisäksi veden merkityksistä muistutetaan jokaisen jakson alussa nähtävässä prologissa, jossa kamera laskeutuu suohon veden alle ja kertoja lausuu pahaenteisesti sairaalan perustajiin viitaten: ”näyttää siltä, että kylmyys ja kosteus ovat palaamassa”¹⁴⁵ (*V*, prologi).

Luvussa 3.2.4 analysoimani sumu on *Valtakunnassa* jossain määrin veden sukulaissymboli. Sumun tavoin vesi yhdistyy *Valtakunnassa* myyttiseen menneisyyteen, joka asettuu vastakkain ylirationaalisen nykyhetken kanssa. Vesi on sairaalan vakautta horjuttava kaoottinen elementti, jonka voi nähdä uhkaavan modernin maailman rationaalisuutta samaan tapaan kuin sumu, Nevan vedet ja

¹⁴⁵ ”(--) for det er, som om kulden og fugten er vendt tilbage.”

niihin yhdistyvät vallankumoukselliset ihmislaumat uhkaavat *Peterburgissa* senaattorin edustamaa vanhaa valtaa ja järjestystä. Toisaalta vesi on *Valtakunnassa* myös puhdistava ja hengellinen elementti, ja vedenpaisumuksen tuhovoima mahdollistaa myös uuden alun, joka tosin jää keskeneräisessä sarjassa vain aavistukseksi ja potentiaaliksi. Vesi yhdistyy myös ajatukseen menneisyyden ”tahrojen” pois pesemisestä – lika tosin vaikuttaa istuvan tiukassa kuin veri Shakespearen Macbethin käsissä.

Yksi veteen liittyvä keskeinen vertaus liittyy pinnalla pysymisen ympärille rakentuvaan tematiikkaan, jota on hyödyllistä lukea paitsi muiden vedenpaisumustarinoiden valossa myös yhteydessä vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksiin. Niissä laajempi kulttuurinen kriisintunto ja esimerkiksi uskonnon kriisi ja modernin yksilön kokema ahdistus kuvataan usein hukkumis- ja vedenpaisumustematiikan kautta. Ajatuksen veden voimasta tuhoutuvasta sivilisaatiosta voi tietysti jäljittää myös ikivanhoihin vedenpaisumuslegendoihin, kun taas hieman kauempaa haettu on rinnastus antiikin Kreikan Dionysos-myyttiin, joissa kaaosta, sekasortoa ja hulluutta tuova jumaluus yhdistyy vahvasti veteen. Dionysos-myytti ja etenkin Nietzsche’n filosofinen näkemys siitä teoksessaan *Tragedian synty* olivat kuitenkin keskeisiä tekstejä monille modernisteille ja etenkin Andrei Belyille, jonka *Peterburgin* yhteyksiä Nietzsche’n dionyysiseen ja apolloniseen olen käsitellyt pidemmin seminaarityössäni (Tenhola 2009).

Katson, että kaikkien näiden subtekstien – vanhojen vedenpaisumuskertomusten, Dionysos-myytin ja veden merkitysten symbolistien kaupunkikuvauksissa – voi nähdä aktivoituvan *Valtakunnassa*. Vedestä muodostuu Mintsin termein mytologeema, eli intertekstuaalinen symboli, joka aktivoi esiintyessään muita mytologisia tekstikokonaisuuksia. Näen *Valtakunnan* veteen – kuten myös edellisessä epätodellisen kaupungin kontekstissa analysoimiin tuuleen ja sumuun – liittyvän intertekstuaalisen symboliikan kuitenkin tulkinnanvaraisempana kuin millaisena Pekka Tammi analysoitavien tekstikohtien ja subtekstien välisen suhteen hahmottaa. *Valtakunnan* yhteydet muihin teksteihin eivät ole suoria. Etenkin vesitematiikan kohdalla mieleen tulevat sekä veden myyttiset kuvaukset että vuosisadan vaihteen teosten tavat käyttää vettä symbolina. Vaikka Righetin lääkärit vaikuttavat haluavan unohtaa menneisyyden, lukijan kulttuurinen muisti aktivoituu veteen ja hukkumiseen liittyvän symboliikan ja subtekstien tunnistamisessa. Veden symboliikka *Valtakunnassa* lähentelee nimenomaan modernismin symbolikäsitystä, jossa symboleilla ei ole kiinteitä, muuttumattomia merkityksiä, vaan joissa merkitykset rakentuvat pikemminkin assosiaatioiden kautta. Zara Mintsin termein symbolin käyttö aktivoi sen oma ”juonen”, eli esiintymisen aiemmissa

teksteissä, ja käynnistää ilmetessään aktiivisessa katsojassa ”assosiaatiokoneiston” (Pesonen 1991, 49).

Seuraavassa alaluvussa esittelen lyhyesti vedenpaisumusteemaa ja sen suhdetta vuosisadan vaihteeseen yhdistettyyn yleiseen kriisintuntoon modernismin kaupunkikuvauksissa. Luvussa 4.3 analysoin veden merkityksiä *Valtakunnassa* ja luen *Valtakunnan* intertekstuaalista symboliikkaa symbolististen kaupunkikuvausten kontekstissa oman assosiaatiokoneistoni ohjaamana. Luvussa 4.4 analysoin tuon symboliikan valossa muutamaa yksittäistä kohtausta, joita kutsun Mihail Iampolskin termein hieroglyfisiksi. Toisin sanoen niihin kerrostuu useita merkityksiä, jotka rakentuvat sekä intertekstuaalisesti suhteessa muihin teoksiin, että sarjan sisällä. Ajatus hieroglyfistä on lähellä monilähteisyyttä sellaisena kuin Pekka Tammi näkee sen Kiril Taranovskin subtekstianalyttisessä metodissa: molemmissa yhteen tekstikohtaan kerrostuu lukuisia erilaisia ja toistensa kanssa kommunikoivia merkityksiä, jotka aktivoituvat lukuprosessissa ja lukijan muistissa. Ne eivät ole viitoitettuja teitä, vaan pikemminkin haarautuvia polkuja ja laajenevia renkaita vedessä.

4.2 Symbolismin vajoavat kaupungit

Northorp Frye näkee vuosisadan vaihteen taiteessa tendenssin, johon liittyy ajatus kulttuurin kriisistä; hän kutsuu sitä leikkisästi mutta kuvaavasti ”alas tultiin -teoriaksi” (”down we went theory”) (Frye 1966, 7–8). Fryen mukaan kulttuurissa on romantiikasta lähtien hahmotettavissa käsitys yhteiskunnan kehityksestä väärin päin käännettynä U-kirjaimena. 1700-luvulla vallinnut ajatus kulttuurin positiivisesta kehityksestä kääntyi laskuun 1800-luvun ja romantiikan myötä, ja jalansijaa sai etenkin Ruskinin tunnetuksi tekemä ajatus rappeutumisesta sekä siitä, että keskiajalla vallinnut ideaali eurooppalainen yhteisö oli alkanut hajaantua. Esimerkiksi T. S. Eliot näki yhteiskunnan omana aikaa ”ruskinilaisittain”, mikä välittyy etenkin *Autio maa* -runosta. Kristikunta hajoaa kansakunniksi, kirkko erilaisiksi uskomuksiksi, ja tieto erikoistuu. Rappioon liittyy Eliotin mukaan ”kristikunnan hajaantuminen sekä yhteisten uskomusten ja yhteisen kulttuurin lakastuminen”. (Emt.)

Autio maa -runossa, kuten monissa muissa modernismin kaupunkikuvauksissa, kaupunki näyttäytyy koko kulttuurin ja eurooppalaisen yhteiskunnan tilanteen kuvana. Myös suhtautuminen urbanisoituneeseen todellisuuteen vaikuttaa muuttuneen kaupunkien kasvaessa teollistumisen myötä. Monroe K. Spearsin näkemyksen mukaan ”maalliset kaupungit”, *civitas terrena*, eivät modernistien

teoksissa enää kurottuneetkaan kohti taivaallista kaupunkia, *civitas dei*, niin kuin oli ollut aiemmin, vaan uhkasivat romahtaa ja vaipua kaaokseen. Ne alkoivat muistuttaa kaupunkihelvettiä – käsitys, jossa ammennettiin etenkin Danten Helveti-näyistä sekä Baudelairen kaupunkikuvauksista. (Spears 1970, 71.) Luonnon elementit, kuten meri tai lumi – tai toisaalta autiomaa – edustavat usein pakoa kaupungista; villiä arvaamattomuutta, tyhjyyttä, kuolemaa mutta myös uuden elämän mahdollisuutta (emt.). Spears lainaa W. H. Audenin kriittistä proosateosta *The Enchafèd Flood* (1950), jossa tämä analysoi jo romantiikassa tapahtunutta asennemuutosta kaupunkija kohtaan. Audenin mukaan usko oikeudenmukaiseen kaupunkiin oli menetetty romantiikan aikana: ”Urbaani yhteiskunta on, autiomaan tavoin, paikka, jolla ei ole rajoja. Perinteiden, myyttien ja kulttien muodostamat kaupunkien muurit ovat murtuneet.” Jäljelle on jäänyt ”[t]yhjäänpäiväisyyden, ilottomuuden ja epäoikeudenmukaisuuden kaupunki, keskinkertaisuuden autiomaa, josta ainoa pakoreitti johtaa villiin, yksinäiseen mutta sentään elinvoimaiseen mereen.” (Emt., 85.) Audenin kuvaus on kuin suoraan *Autiosta maasta*, vaikkei hän tutkimuksessaan mainitsekaan kyseistä teosta.

Etenkin *Autiossa maassa* ja *Peterburgissa* kaupunkien voi nähdä edustavan ihmisten ponnisteluja ja yrityksiä hallita maailmaa, missä ne asettuvat vastapariksi kaupunkia uhkaavalle, villinä ja hallitsemattomana näyttäytyvälle luonnolle. Venäläinen semiootikko Juri Lotman analysoi teoksessaan *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (1990) Pietarin kaupungin semanttista sijaintia ja kaupunkiin liittyvää mytologiaa jakamalla kaupungit kahteen ryhmään sen mukaan, millaiseen semioottiseen tilaan ne sijoittuvat ja millaista mytologiaa ne kantavat. Ikuinen *Roma aeterna* assosioituu kukkulalla tai vuorella sijaitsevaan kaupunkiin. Tämä Spearsin ”taivaallista kaupunkia” muistuttava rakennelma on välittäjä maan ja taivaan välillä ja sillä on alku muttei loppua (Lotman 1990, 192). *Eksentrisen kaupunki* sen sijaan sijaitsee kulttuurisen tilan reunalla, esimerkiksi meren rannalla tai joen suussa, ja siinä vastakkainasettelu muodostuu taivaallisen ja maallisen sijaan luonnollisen ja keinotekoisien välille:

Kaupunki on perustettu haastamaan Luonto, ja se kamppailee sen kanssa. Tämän seurauksena kaupungin tulkitaan joko ottavan voiton luonnonvoimista tai rikkovan luonnon järjestyksen. Siihen liittyy eskatologisia myyttejä ja ennustukset, joiden mukaan kaupunki tulee olemaan tuhoon tuomittu ja luonnonvoimat saavat lopulta voiton, tulevat olemaan osa kaupungin mytologiaa. Kaupunki tulee tuhoutumaan tulvassa tai vajoamaan meren pohjaan. (Emt.)

Peterburgin Pietarissa voi nähdä piirteitä molemmista kaupunkimalleista. Pietari Suuren kimmeltävä unelmakaupunki tavoittelee ikuisuutta ja jumalallista loistoa, mutta paremmin Pietaria kuvaa kuitenkin eksentrisyys: järjellinen ja järjestelmällinen asettuvat vastakkain kaoottisen ja järjettömän todellisuuden kanssa, ja kaupungin perusmyyttiin kuuluu ajatus tulvista ja vetisestä tuhosta. Myös

Aution maan kaupunki on kaksinainen. Yhtäältä se vertautuu Danten Helvettiin ja Baudelairin houreiseen Pariisiin, mutta toisaalta sitä koristaa lukuisten kirkkojen loisto (ks. esim. Traversi 1976, 44). Myös Rodenbachin Bruggessa voi nähdä eksentrisen kaupungin piirteitä, sillä kaupungin symboliikkaan sisältyy vahvasti sen aiempi sijainti meren rannalla. Kuten Eliotin runossa, myös *Kuolleessa Brüggessa* meri yhdistyy elinvoimaan: ”Se oli Kuollut Brügge, itse haudattu kivisten rantalaitureittensa väliin, kanavien vesi jähmettyneenä suonissaan, kun meren voimakkaat valtimonlyönnit olivat lakanneet niissä sykkimästä...”¹⁴⁶ (KB, 26). Kun meri hylkäsi Bruggen, kaupunki kuihtui, monet asukkaista jättivät sen, ja aika pysähtyi (Hirsh 2004, 264)¹⁴⁷. Mutta toisin kuin *Autiossa maassa*, elinvoimaa ei ehkä lopulta kaivatakaan takaisin – kaunis nostalgia on Bruggen keskeisin ominaisuus. Siinä missä *Autiossa maassa* ja *Peterburgissa* meri tai vesi uhkaavat modernin kaupungin olemassaoloa, Rodenbachin antimoderni Brugge on moderniin urbaaniin todellisuuteen usein negatiivisesti suhtautuvien symbolistien¹⁴⁸ ideaalikaupunki: tuskin kaupunki ollenkaan. Sitä ei uhkaa Eliotin runon kuolema vedellä, sillä se on jo kuollut, ja kanaalien virtaamaton vesi sekä kyyneliin vertautuva tihkusade ovat merkkejä siitä.

Vesi liittyy käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa paitsi kokemukseen urbaanista elämästä myös laajemmin ajatukseen yhteiskunnan kriisistä ja kulttuurin pirstaloitumisesta. Samat teemat toistuvat myös *Valtakunnassa*, jossa veden voi nähdä saavan merkityksiä paitsi vuosisadan vaihteen kontekstissa, myös suhteessa vanhempiin veteen liittyviin myytteihin, joista kaikuja on kuultavissa tietenkin myös symbolistisissa kaupunkikuvauksissa.

¹⁴⁶ ”C’était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d’y battre la grande pulsation de la mer” (B, 70).

¹⁴⁷ Brugge on esitetty meren hylkäämänä kuolleen kaupunkina myös muissa aikakauden taideteoksissa, kuten Fernand Khnopffin maalauksissa. Etenkin Khnopffin *La Ville abandonnée* -maalauksessa (1904) sielunmaisema Bruggesta on hyvin samankaltainen kuin Rodenbachilla, jonka teoksista Khnopff ottikin vaikutteita (esim. Pudles 1992). Siinäkin kaupunki – tai sitä edustava rakennus ja aukio – näyttää hiljaiselta, kuolleelta ja hylätyltä. Kaupungin vierestä alkaa meri, joka vaikuttaa jatkuvan aukiolle saakka. Siitä, onko meri nielaisemassa teoksessa Bruggen vai vetäytymässä sen luota, on kuitenkin esitetty monia tulkintoja (emt., 641). Ehkä Khnopffin teos sisältää molemmat tulkinnat: yhtäältä se muistuttaa meren hylänneen (todellisuudessa sisämaassa sijaitsevan) Bruggen, niin kuin se keskiajan jälkeen tekikin. Toisaalta veden voi yhdistää moderniin aikakauteen: Brugge sellaisena kuin se symbolistien mielissä eli, oli katoamassa lopullisesti.

¹⁴⁸ Daniel Gerouldin mukaan etenkin ranskalaiset symbolistit suhtautuivat vihamielisesti itseriittoisen materialistiseen *la belle époque* -maailmaan, jolla oli pakkomielteinen suhde moderniuteen ja edistysajatteluun. He pyrkivät muodostamaan uudelleen yhteyden ”kadotettuun” menneisyyteen, joka oli täynnä assosiaatioita ja analogioita. Symbolismi oli täten myös vastaus hengellisyyden kriisille ja kaipuulle. (Gerould 2009, 80–90.)

4.3 Vedenpaisumus *Valtakunnassa*

4.3.1 Tulva jumalten rangaistuksena ja vesi irrationaalisena elementtinä

Valtakunnan sairaalassa voi nähdä piirteitä sekä ikuisesta kaupungista että eksentrisestä kaupungista. Riget on rakennettu halusta hallita elämää, ja sen voi nähdä olevan ainakin perustajiensa ja lääkärien silmissä ”välittäjä maan ja taivaan välillä”. Korkeassa rakennuksessa lähimpänä taivasta ovat lääkärit, joiden maailmassa uskonnon on tosin korvannut luonnontiede ja virsien sijaan saleissa soi ”Gaudeamus igitur”. Mutta kuten Pietarin kaupunki *Peterburgissa*, myös Riget on perustajiensa pettävää unelmaa, ja suolle rakennetun sairaalan sijaintia määrittää ja uhkaa luonnon elementti vesi. Siinä missä Lotmanin kuvaama eksentrisen kaupunki on keinotekoinen rakennelma ja taistelee sitä kautta luonnon lakeja vastaan, Rigetin lääkärit haluavat luonnon lait omiin käsiinsä moderniin lääketieteeseen liittyvän ajattelun kautta. Lotman mainitsee eksentrisen kaupungin edustavan myös ihmisjärjen voittoa luonnosta ja luonnollisen järjestyksen hajoamista, joista molemmat pätevät myös Rigetiin. Siellä ”taikausko” pyritään selättämään järjellä, ja vain silmin havaittava on todella olemassa.

Valtakunnan ensimmäisissä jaksoissa vesi on kaoottinen elementti, joka hajottaa sairaalan perusteita sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti. Hajonneesta putkesta tulviva vesi syövyttää maapohjan, jolle sairaala on rakennettu, ja irrottaa parkkipaikan päällyslaatat. Toisessa jaksossa sairaalan katolla nostalgisoivan Helmerin alle syntyy iso railo (V, E2; 63:53), jonka voi nähdä ilmentävän sekä *Valtakunnan* maailman kaksijakoisuutta että Helmerin kyvyttömyyttä hallita ympäröiviä tapahtumia. Railo rinnastuu myös samassa jaksossa vahtimestarin kuolevan koiran kylkeen ilmestyvään haavaan ja sitä kautta kuolleiden ”valtakuntaan”, jonka portit ovat prologin mukaan aukeamassa.

Jos Rigetin käsittää yhteiskuntana pienoiskoossa, kuten luvussa 3. esitän, veden voimasta murenevan sairaalan voi nähdä vertautuvan myös muihin veden uhkaamiin sivilisaatioihin, kuten Atlantikseen tai *Raamatun I. Mooseksen* kirjassa kuvattuun ihmiskunnan tuhoon. Monille niistä yhteistä on ajatus vedestä ylempien voimien – jumalan tai jumalten – kostonä ihmisille. Riget, jossa lääkärit ovat pyrkineet ottamaan elämän ohjat omiin käsiinsä, tuo mieleen Platonin kertomuksen Atlantis-saaren asukkaat, jotka korkean sivistyksellisen tason saavutettuaan turmeltuivat ja muuttuivat niin ylpeiksi, että jumalat päättivät rankaista heitä. Myös *Vanhan testamentin Ensimmäisen Mooseksen kirjan* vedenpaisumuskertomukseen liittyy ajatus ihmiskunnan pahuudesta ja jumalan langettamasta

rangaistuksesta. Jumala päättää tehdä vedenpaisumuksen kautta ”lopun kaikesta elollisesta” (1. Moos. 6:13) lukuun ottamatta Nooaa ja hänen arkkiinsa keräämiään eläimiä, sillä “[s]iihen aikaan turmelus levisi maassa Jumalan silmien alla ja väkivalta täytti maan” (1. Moos. 6:11). Vedenpaisumuskertomusten lukeminen *Valtakunnan* subtekstinä korostaa prologissakin mainittua ajatusta siitä, että Riget on tuomittu tuhoon juuri ihmisten ylimielisyyden vuoksi – sairaalan moraaliset perusteet ovat huterat ja ihmisten synnit saamassa kostonsa.¹⁴⁹

Kaupunkikuvauksissa vesi liittyy usein ihmiskunnan tuhon sijaan modernien länsimaisten ajattelutapojen ja kulttuurin kriisiin, johon tosin liitetään usein myös eskatologisia sävyjä. *Peterburgissa* vesi ja tulvat liittyvät kiinteästi rationaalisuuden ja irrationaalisuuden välille muodostuvaan vastakkainasetteluun, ja subtekstinä toimii *Raamatun* vedenpaisumusmyytin ohella pietarilaisteksti. Pesosen mukaan vastakkainasettelu näkyy jo Dostojevskin *Keskenkasvuisen* (*Podrostok*, 1875) tuhoutuvan katoavan kaupungin kuvauksessa, jossa häviämään tuomittu kaupunki vie tuhoon myös asukkaansa. Kuolevassa kaupungissa vallalla ovat olleet rationalismi ja materialismi, jotka ovat kuitenkin tulossa tiensä päähän: ”Pietarin kaupungin nousu on ollut näiden tuhoavien ajatusten juhlaa ja juhlat ovat päättymässä.” (Pesonen 1987, 308.)

Valtakunnassa ideologinen perusta on osoittautumassa kestäättömäksi, ja veden tulvimisen sairaalarakennukseen voi lukea liittyvän ajatukseen ylirationalistisen ja materialistisen tiedeuskon kykenemättömyydestä selittää ihmistä ja maailmaa. Materialismi luonnehtii modernia urbaania todellisuutta myös *Autiossa maassa*, jossa se yhdistyy vahvemmin kaupungin ja sen asukkaiden hengelliseen köyhyYTEEN.

Autiossa maassa vesi on kuitenkin kaksinainen elementti. Siltä pyritään suojautumaan ”Jos sataa, katettu auto kello neljä” (*A*, 88)¹⁵⁰, ja ensimmäisessä luvussa selvänäkijä madame Sosostriis poimii Tarot-korttipakastaan hukkuneen¹⁵¹ merimiehen ”Tässä, sanoi hän, / on teidän korttinne, hukkunut

¹⁴⁹ Vanhat vedenpaisumuslegendat ovat tietysti subtekstejä myös käsittelemässäni kaupunkikuvauksissa. Etenkin *Peterburgista* on luettavissa ajatus tulvasta kostona kaupungin perustamistavasta, vaikka tapahtumia vaikuttaakin ohjaavan pikemminkin venäläiseen ajatteluun usein kytkeytyvä kohtalo kuin jumalat ja tapahtumien syyt johdetaan Venäjän valtion olemukseen ja historialliseen tilanteeseen. Pietarilaistekstissä Pietarin rakentamiseen liittyvä synty ja kaupungin tulevan tuhon syyt eivät kuitenkaan paikannu niinkään sen asukkaisiin, kuten esimerkiksi *Raamatun* vedenpaisumuskertomuksessa tai Platonin *Atlantiksessä*, vaan ideologisiin voimiin, joiden näyttämö ja eräänlainen henkilöitymä Pietarin kaupunki on. Mahdollisen tuhon tullessa pietarilainen pieni ihminen jäisi, kuten venäläisessä modernismissa usein, sijaiskärsijäksi ja suurempien voimien jalkoihin. Myös *Autiossa maassa* vesi näyttäytyy elementtinä, joka palaa kohtalonomaisesti henkisesti köyhään todellisuuteen.

¹⁵⁰ ”And if it rains, a closed car at four” (*W*, 34).

¹⁵¹ Hukkuminen on runossa läsnä myös intertekstuaalisten viittausten kautta. Jo aiemmin mainitun subtekstin, Dickensin *Our Mutual Friend* -teoksen tapahtumat rakentuvat keskeisen henkilöahmon oletetun hukkumiskuoleman ympärille, ja

foinikialainen merimies”¹⁵² (A, 84) minkä perusteella hän kehottaa varomaan ”veteen kuolemista”¹⁵³. Vesi yhdistyy runon lopulla myös kaupunkien tuhoon. Kuiva tuuli muuttuu kosteaksi sateen tuovaksi puhuriksi ja ukkonen steriilistä jyrinästä sateita enteileviksi mustiksi pilviksi. Samalla runossa mainitut modernit kaupungit Wien ja Lontoo rinnastetaan vanhoihin sivistyksen keskuksiin, joihin kaikkiin liittyy muinainen tuho tai hävitys. Ne ovat ”epätodellisia”, tuhoon tuomittuja, eivätkä siksi todella olemassa. Lisäksi yksi runon päättävistä lainafragmenteista, pätkä lastenlorusta ”London Bridge is Falling down”, ennustaa Thames-joen yli kurottuvan London Bridge -sillan murtuvan veteen.

Vettä kuitenkin myös odotetaan, ja lopulta tulva ja siihen liittyvä tuho näyttäytyvät runossa pikemminkin välttämättöminä uuden alun tarjoavina elementteinä kuin pelon aiheena. Frye on esittänyt, että hukkuminen runossa on uhrikuolema, joka tarvitaan, jotta jotain uutta voisi syntyä. Vaikka runo enteilee kaupunkien tuhoa – ja kenties vain puoliksi vertauskuvallisesti – lopussa veteen yhdistyy myös vapauttava hengellisyys ja toivo, kun runo päättyy rauhaa tarkoittaviin sanoihin ”shantih, shantih, shantih”¹⁵⁴.

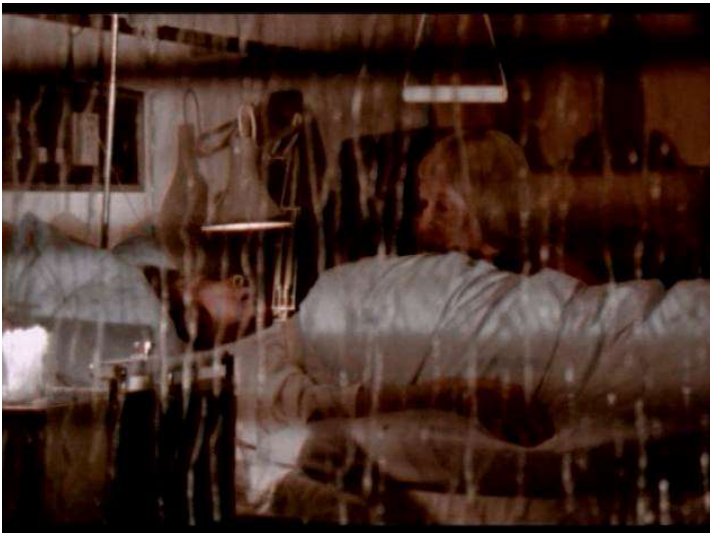
Myös *Valtakunnassa* vesi saa paitsi sekasortoon ja tuhoon, myös modernista elämästä puuttuvaan hengellisyyteen liittyviä merkityksiä. Sarjassa vesi on vahvimmin läsnä nimenomaan kohtaauksissa, jotka liittyvät henkimaailmaan ja sairaalan menneisyyteen. Kun sarjan toisessa jaksossa rouva Drusse valvoo kuolevan Emma Mogensenin sängyn vierellä ja pyytää häntä pysähtymään swedenborgilaiseen tilaan matkallaan tuonpuoleiseen, ulkona sataa ja kohtaus kuvataan vettä valuvan ikkunan läpi. Vesivanojen varjot heijastuvat Emman ja Drussen kasvoille, ja vesi ympäröi kohtausta kaikkialta samalla, kun Emma siirtyy vähitellen tuonpuoleiseen (V, E2; 48:58–51:39).

kaupunki esitetään, kuten edellisissä luvuissa olen maininnut, hukkuneena sumuun. J. Hillis Miller esittää, että hukkumismotiivi kuvaa teoksessa kaikkien lontoolaisten tilaa: he kaikki kokevat olevansa hukkumaisillaan ja tukehtumaisillaan jo ennen kuin osa heistä hukkuu tarinassa kirjaimellisesti (Miller 2001, 45). Myös Pariisi on yhdistetty hukkumiseen. Walter Benjamin kuvaa Baudelairin Pariisia teoksessa *Archades Project*: ”[Baudelairin runojen] Pariisi on uponnut kaupunki, pikemminkin vedenalainen kuin maanalainen. Kaupungin maanlaisuuteen viittaavat elementit – sen topografiset muodot, Seinen vanhat, hylätyt penkat – ovat selvästi vedonneet häneen.” (Benjamin 1999, 10).

¹⁵² ”Here, said she / Is your card, the drowned Phoenician Sailor” (W, 35).

¹⁵³ ”fear death by water” (W, 31).

¹⁵⁴ Nämä viimeiset sanat kuitenkin ehkä ironiset, niin kuin koko runo, kuten K. Narayana Chandran on huomauttanut (Chandran 1989, 681–683).



(V, E2; 49:00.)

Tässä vesi ei edusta uhkaa tai kaaosta, vaan ikkunassa valuvat pisarat ja taustalla kuuluva sateen ropina luovat pikemminkin rauhoittavaa tunnelmaa. Vesi ja kosteus yhdistyvät henkimaailmaan myös Judithin lapsessa Lillebrorissa. Puoliksi ihminen ja puoliksi pahasta hengestä syntynyt Lillebror on sekä traaginen että koominen hahmo. Tapa, jolla vesi häneen yhdistyy, korostaa hänen vastenmielistä puoltaan: hän ei ole inhimillinen, vaan kotoisin toisesta, vieraasta ja pelottavasta maailmasta. Hän ei vaikuta laisinkaan kuivuvan syntymänsä jälkeen, vaan jättää vastasyntyneiden osastolta karatessaan peräänsä vetisen vanan, ja samaa märkyyttä Judith pyyhkii myöhemmin toistuvasti hänen iholtaan. Myös Lillebrorin puheessa kuuluu toisinaan erikoinen vetinen taustaaäni, joka muistuttaa hänen yliluonnollisesta alkuperästään.

Suhde henkiin ja suhde veteen kulkevat sarjassa käsi kädessä. Sairaalaan tulviva vesi ja siihen liittyvät rakennustyöt aiheuttavat eniten harmia juuri Helmerille, ja samalla hän myös pelkää aaveita eniten alettuaan kuulla Maryn kuolemankellon kilinän ja nähtyään tämän potilastietoarkistossa. Enemmän vesi on henkimaailmaan ja kuolemaan luonnollisesti suhtautuvan Drussen puolella, sillä hän pystyy sen avulla kommunikoimaan aaveiden kanssa. Koska aaveet eivät puhu, Drusse pyytää hukkuneen aavetta kirjoittamaan viestinsä näkymättömällä, märällä sormellaan liitutaululle, josta Drusse saa tekstin näkymään puhaltamalla päälle liitutomua. Kiinnostavaa kohtauksessa on myös se, että juuri kalkki ja vesi ovat elementit, joista Helmer katsoo Tanskan muodostuneen, kun taas Ruotsi on jyrkää tekoa: ”Tällä puolen Tanska, paskottu kokoon kalkista ja vedestä. Tuolla puolen... graniittiin hakattu Ruotsi! Pirun Juutit”¹⁵⁵ (V, E1; 57:15). Koska vesi yhdistyy myös henkiolentoihin, ne näyttäytyvät

¹⁵⁵ ”Här – Danmark, utskitet av kalk och vatten. Och där – Sverige...hugget i granit! Danskjävlar.” ”Danskjävlar” on kiiros, jonka Helmer huutaa sarjassa toistumiseen sairaalan katolla, jonne hän nousee potemaan koti-ikävänsä.

osana Tanskan perusteita. Timothy Tangherlini muistuttaa, että kansanuskomukset olivat olennainen osa tanskalaista yhteiskuntaa, kunnes kristinusko alkoi luterilaisen reformaation myötä järjestelmällisesti hankkiutua eroon esimerkiksi käsityksestä, jonka mukaan kuolleet elävät aaveina ihmisten keskuudessa, ja määritteli suuren osa kansanuskomuksista taikauskoksi (Tangherlini 2001, 2). Nämä legendat ovat yksi *Valtakunnan* monista subteksteistä.

Tanskan maaperän vetisyyttä ja huteruutta korostaa myös kohtauksen keinuva kamera. Kameran liikkeen voi nähdä kuvaavan paitsi Helmerin kokemusta Tanskasta verrattuna lujaa tekoa olevaan Ruotsiin, myös ajatusta siitä, että tanskalaisessa ja laajemmin eurooppalaisessa yhteiskunnassa on ainakin ideologisesti jotain mätää. Riget vaikuttaa kohtauksessa olevan kuin aalloilla keinuva laiva, jonka kapteenina toimii katolla kiikaroiva Stig Helmer. Mutta Wasa-laivan tavoin myös Riget, koko Tanska ja laajemmin kenties koko Eurooppa, vaikuttavat olevan uppoamassa.

Sekä *Autiossa maassa* että *Valtakunnassa* modernin yhteiskunnan viralliset ja tunnustetut hengelliset johdattajat – Eliotin runossa selvännäkiä madame Sosostriis, *Valtakunnassa* sairaalapappi – esitetään epäpätevinä hahmoina, jotka ovat kykenemättömiä vastaamaan ihmisten hengellisiin tarpeisiin. Madame Sosostriisilla on flunssa, mikä tekee hänestä maallisen ja jossain määrin koomisen hahmon, ja hän vaikuttaa tulkitsevan korteista näkyvän hukkumiskuoleman merkityksen väärin. Jos hukkumisen ymmärtää uhrikuolemana, Madame Sosostriksen korteissaan näkemä hukkuminen ei olekaan tapahtuma, jota tulisi pelätä, vaan välttämätön osa elämän kiertoa – hän siis tulkitsee korttinsa vajavaisesti. Madame Sosostriksen voi nähdä edustavan taikauskoa, joka eroaa todellisesta hengellisyydestä. Myös *Valtakunnassa* ainoa virallinen hengellinen neuvonantaja on sairaalapappi, jolla ei tunnu olevan aitoa kosketusta henkimaailmaan: hän pitää vastaanottoa samanlaisessa huoneessa kuin lääkäritkin ja epäilee Drussen karanneen psykiatriselta osastolta, kun tämä pyytää häneltä manauspuita. Toisin kuin Drusse, hän ei myöskään vaikuta näkevän aaveita, eikä mahda sairaalaa otteessaan pitävälle pahuudelle mitään. Sen sijaan hän kuolee Drussen järjestämässä henkientapaamistilaisuudessa paholaisen aiheuttamiin stigmahaavoihin splatter-elokuvien hengessä.

Helmerin puheessa toistuu usein viittaus paholaiseen tai Saatanaan. Tämä kiinnittää huomion etenkin kohtauksissa, joissa kiroaminen vaikuttaa ylimitoitetulta, kuten Helmerin kysyessä *Aku Ankan* tulematta jäämistä surevalta sairaalavartijalta: ”Men hur ska vi ny ha den Satans tiden gå” (I, E2; 03:10-03:13). Helmerin kiroukset ennakoivat Saatanan saapumista sairaalaan ja kenties myös kutsuvat sitä, mitä tukee sarjassa ilmenevä symbolistinen ajatus sanoista todellisuuden luoja.

Papin murjaisema vitsi hänen ja Drussen tavatessa kuvastaa sekin hyvin sarjassa esitettyä modernia ihmiskäsitystä ja hengellistä vieraantumista:

Rouva Druse: Haluaisin jutella sairaalapapille.

Pappi: Se olen minä. Niin kauan kun ei ole kyse mistään sairaudesta...

Rouva Druse: Anteeksi?

Pappi: Se oli vain vitsi. (V, E4; 51:23.)¹⁵⁶

Papin toiminta-alue on rajattu fyysisten sairauksien ulkopuolelle, ja pappi vihjaa vitsissään, ettei ”parantaminen” kuulu modernin papin tehtäviin, vaikka tämä suostuukin lopulta auttamaan rouva Drusea. Steriileiksi toimistovastaanotoiksi muuttunut kristinusko ei tarjoa uskottavaa vaihtoehtoa kansanuskomuksille. Sairaalapapin edustama köyhtynyt uskonnollisuus rinnastuu sairaalan neurokirurgisen osaston ihmiskäsityksen yksipuolistumiseen, jossa (yli)luonnollista pidetään luonnottomana, ja luonnottomuus pyritään rajaamaan todellisuuden ulkopuolelle.

Valtakunnassa Åge Krüger on hahmo, joka toistuu sairaalan historiassa: paljastuu, että sekä lapsenmurhan tehneen Maryn isä että Judithin raskaaksi saattanut entinen rakastaja ovat saman nimisiä ja täsmälleen saman näköisiä – molempia näyttelee Udo Kier – vaikka Maryn isä on elänyt noin sata vuotta aiemmin. Åge Krüger on aiheuttanut trauman sairaalan kollektiiviseen tajuntaan ja toistuu sairaalan historiassa. Kuten Mary sanoo Drussen näyssä isälleen: ”sinun tekosi eivät unohdu, Åge Krüger”. Pahuus vaikuttaa pääsevän sairaalaan juuri Judithin lapsen kautta, sillä vihreä ”pahan katse” alkaa vainota sairaalaa lapsen synnyttyä. Åge vierailee sairaalassa ja yrittää saada kovista kivuista kärsivän poikansa antautumaan pahuudelle, mutta tämä vastustaa liittoa ja valitsee inhimillisyyden ja hyvän. Valinta tarkoittaa kuitenkin, että Lillebror tulee kuolemaan ylikasvavan kehonsa murtuessa hänen painostaan. Judith suostuu auttamaan lastaan kuolemaan ja irrottaa tämän kantohihnoista, jolloin Lillebror kuolee kivuliaasti ruumiin repeytyessä ja raajojen mennessä poikki. Lillebrorin, joka on puoliksi paholainen ja puoliksi ihminen, voi nähdä Antikristus-hahmona – tai lopulta valintansa kautta ehkä pikemminkin Kristus-hahmona¹⁵⁷, joka uhrautuu, jottei pahuus

¹⁵⁶ ”-Goddag, jeg ville gerne tale med hospitalspræsten.

-Ja, det er mig... bare det ikke drejer sig om sygdomme.

-Onskyld?

-Det var en vittighed.”

¹⁵⁷ Myös *Peterburgissa* tarinaan ilmaantuu kertomuksen lopulla ”surumielinen ja kookas” hahmo, joka on usein rinnastettu Kristukseen (ks. Pesonen 1987, 287–297). Ajatus pelastuksen mahdollisuudesta on siis läsnä paitsi *Autiossa maassa*, myös *Peterburgissa* ja *Valtakunnassa*. Kaikissa ajatus jää kuitenkin monitulkintaiseksi mahdollisuudeksi ja potentiaaliksi aktualisoitumisen sijaan.

maailmassa leviäisi. Hän ilmaantuu sairaalaan tapahtumien edetessä kohti kaaosta tai Helvettiä, mihin sarjan viimeisen jakson nimi, ”Pandæmonium”¹⁵⁸, viittaa.

4.3.2 Dionysos saapuu sairaalaan

(Anti)Kristuksen ohella Lillebror muistuttaa antiikin Dionysos-jumalasta. Myyttitutkija Walter F. Otto esittää alun perin vuonna 1933 ilmestyneessä teoksessaan *Dionysus. Myth and Cult* (*Dionysos. Mythos und Kultus*, 1933), että Dionysos oli kuolevaisen Semelen ja jumalallisen Zeuksen lapsi (Otto 1965, 65) – syntyessään siis Lillebrorin tavoin kahden ”valtakunnan” asukas. Myös Dionysos-myyttiin liittyy kuolema repeytymällä, kun titaanit repivät hänet kappaleiksi (emt., 131). Dionysos-myytin lukeminen *Valtakunnan* subtekstinä voisi vaikuttaa kaukaa haetulta ilman Rigmorin Nietzsche-viittauksia sekä sarjan vuosisadan alkuun paikantuvaa sivujuontaa ja muita kytköksiä modernismiin. Antiikin Kreikan jumaltarujen Apollon ja Dionysos olivat uudelleen kiinnostuksen kohteena 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteen taiteessa ja filosofiassa, ja etenkin Dionysos on lunastanut aseman modernistisen taiteen jumalana (vrt. Spears 1970, 35 ja Foster 1981).

Uusi mielenkiinto oli suurilta osin Friedrich Nietzschen *Tragedian synnyn* (1872) ansiota, jossa Dionysos ja Apollo edustivat vastakkaisia taiteessa – ja todellisuudessa – vaikuttavia voimia. Modernismin taiteilijat käyttivät, kuten John Burt Foster Jr. huomauttaa, Apolloa ja Dionysosta kuitenkin symboloimaan koko joukkoa erilaisia ominaisuuksia, jotka liittyivät toisiinsa pikemminkin assosiaation kuin logiikan kautta (Foster 1981, 51). Pekka Pesonen kirjoittaa, että myös venäläisen symbolismin varhaisvaiheessa Nietzsche ja hänen myötään 'dionysyinen mytologismi' olivat miltei jokaisen symbolistin maailmankuvan mallina. Nietzsche nähtiin ennen muuta merkkinä siitä, että maailman positiiviset selitysmallit olivat kriisissä, ja että maailma oli uudistumisen kynnyksellä (Pesonen 1987, 106).

Dionysokseen usein liitettyjä ominaisuuksia ovat kaaos, sekasorto ja hurmos (Otto 1965, 80), minkä lisäksi Otto liittää jumaluuteen lakien ja instituutioiden pilkan, hierarkioiden murtumiseen ja anarkian (emt., 92). *Valtakunnassa* hierarkioiden ja lääkärin vallan murtumisen voi nähdä valtion instituutioiden kritiikkinä (esim. Tangherlini 2001), mutta myös laajemmin ajatuksena positivistisen ajattelun kriisistä. Kiinnostava yksityiskohta suhteessa *Valtakuntaan* ja Lillebroriin on se, että

¹⁵⁸ Pandæmonium on pahojen henkien asuttaman salin nimi John Miltonin *Paradise Lost* -runon (1667) Helvetin keskellä. Englanniksi sana viittaa myös sekasortoon ja kaaokseen, ja nämä lisääntyvät mitä pidemmälle sarjassa mennään.

Dionysos liittyy läheisesti myös veteen ja kosteuteen: Dionysos-lapsi huuhtoutuu rantaan arkussa, ja monessa paikassa Dionysosta palvottiin meren tai meren rannan jumaluutena (Otto 1965, 163). Vesi on myös paikka, johon Dionysos pakenee vihollisiaan ja jossa hän oleilee sillä aikaa, kun ei näyttäydy ihmisille. Dionysoksen tavoin vedellä on kaksinainen luonne: yhtäältä se on kirkas, iloinen ja elinvoimainen elementti, toisaalta arvaamaton, vaarallinen ja kuolettava (emt., 162). Tällaisena esitetään myös *Valtakunnassa* Lillebror. Etenkin aluksi hänestä on vaikea tietää, onko hän hyvän vai pahan puolella, ja jännitystä rakennetaan esimerkiksi kohtauksella, jossa katsojat säikäytetään hänen tarttuessa Judithia äkkiä kädestä viidennen jakson päätteeksi. Lopulta paljastuu, että kaksinaisuus on Lillebrorissa sisäänrakennettuna puolittaisen paholaisalkuperän vuoksi: hänessä on yhtäläinen potentiaali sekä hyvään että pahaan, kuten Drusse toteaa.

Otto näkee, että veteen yhdistyivät mytopoeettisessa mielessä elämän mysteerit, kuten syntymä ja kuolema, sekä menneisyys, nykyisyys ja tuleva, minkä vuoksi veden hengillä oli antiikin mytologioissa ennustamisen kyky (emt., 161). Myös Lillebroriin liitetään tulevaisuuteen näkemisen kyky, tosin vain ajatusleikin kautta, kun hän kertoo Judithille, mitä hän tekee varttuessaan elämänsä eri vaiheissa. Ajatusleikki kytkeytyy myös sarjassa ilmenevään ajatukseen kaikkien aikojen samanaikaisuudesta: menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat läsnä yhtä aikaa.

Jos *Valtakuntaa* lukee Dionysos-myytin valossa, kyseinen jumaluus ei paikannu vain yhteen henkilöhahmoon tai elementtiin. Siinä missä Dionysoksen ominaisuuksiin kuuluu eri muodoissa esiintyminen ja naamiot (Otto 1965, 110), jumaluus vaikuttaa saavan monet kasvot myös *Valtakunnassa*. Dionysokseen viitataan antiikin taruissa usein metsästäjänä (emt., 109) ja hänen palvojiinsa metsästyskoirina. Metsästys on myös teema, joka toistuu *Valtakunnassa*. Lähes kaikki sarjan henkilöhahmot etsivät jotain: Drusse aaveita, Mogge vainajalta irrottamaansa päätä, haastemies Helmeriä, ja lisäksi Krogshøj, Mogge ja Helmer haluavat kaikki saada käsiinsä Monan anestesia raportin kopion. Metsästysteema liittyy myös Krogshøjn oletettuun kuolemaan, kun vahtimestari haluaa soittaa hänelle metsästystorvella jäähyväislauluksi kappaleen ”Ketun kuolema”. Rigmor puolestaan metsästää kellarikerroksessa aseella rottia ennen kuin ampuu rotista suurinta, Stig Helmeriä, vain muutamia viittauksia mainitakseni. Dionysos yhdistyy myös kuolleiden valtakuntaan Herakleitokselta säilyneessä fragmentissa: ”Hades ja Dionysos, joiden vuoksi he tulevat hulluiksi ja riehuvat, ovat yksi ja sama hahmo” (Otto 1965, 116), ja 1800-luvun lopulla elänyt tutkija Erwin Rohde – joka oli myös Nietzschen ystävä – kutsui Dionysosta ”sielujen herraksi”, jonka saattueessa kuolleet tulivat maan päälle (emt., 117). Myös erotiikasta innostuneen Moesgaardin puisen falloksen voi yhdistää Dionysokseen, sillä Otton mukaan Dionysoksen palvontamenoissa yleinen esine oli juuri

puinen fallos, joka esitti Dionysosta itseään (emt., 164–165). Tiikeri, jona sairaala sarjassa vertauskuvasellisesti esitetään, on puolestaan yksi Dionysokseen yhdistetyistä eläimistä (emt., 112).

Ongelma edellä mainituissa yhteyksissä on tietysti se, että Dionysokseen liittyvät merkitykset ovat niin kerrostuneet ja moninaiset, että myytistä on mahdollista löytää vastaavuuksia hyvin moniin eri teemoihin. Lisäksi, kuten Otto huomauttaa, Dionysos on kaikista antiikin kreikan jumaluuksista dualistisin (Otto 1965, 91) ja ristiriitaisin: siihen yhdistyy paljon toisilleen vastakkaisia ominaisuuksia, kuten sekasorto¹⁵⁹ ja hiljaisuus, hellyys ja väkivalta tai ilo ja kauhu. Dionysos-myytin lukeminen *Valtakunnan* subtekstinä auttaa kuitenkin liittämään toisiinsa useampia, muutoin kenties irrallisilta vaikuttavilta sarjan teemoja. Dionysoksen kautta esimerkiksi metsästysteema kytkeytyy osaksi samaa merkitysjoukkoa sekasorron ja veden kanssa, kuten myös sarjan eläintematiikka, jossa lähes jokainen henkilöahmo saa vastineensa eläinmaailmasta: Helmer rinnastetaan sarjassa sekä koiraan että rottaan, Rigmor mäyrään, Krogshøj kettuun, Bondo vainukoiraan, loosin veljekset taisteleviin uroshirviin, ja niin edelleen. Dionysos-myytin kautta korostuu myös rajojen rikkoutumisen ja dikotomioiden murtamisen teema, sillä hierarkkisten rajojen lisäksi Dionysos saa aikaan ihmisten ja eläinten välisten rajojen katoamisen, kun ihmisäidit imettävät metsän petoja (Otto 1965, 109). Sen lisäksi sarjassa kyseenalaistetaan paitsi rajat elävien ja kuolleiden maailmojen välillä, myös ihmisten väliset rajat sairaalassa tehtyjen elinsiirtojen muodossa. Otto liittää Dionysokseen myös veljellisen tajunnan yhteyden, jota lähimmäksi sarjassa tulee Bondon peräänkuuluttama yhteys, ”fælleskabet”, eli ihmisten välinen rohkeus tulla lähelle ja kohdata toinen, jonka pelon Bondo liittää neljännessä jaksossa pitämälläan patologianluennolla kuoleman pelkoon. Dionysos sopii myös juuri ristiriitaisuutensa vuoksi subtekstiksi *Valtakuntaan*, jonka todellisuudessa vastakkaiset ja ristiriitaiset elementit elävät rinnakkain, ja jossa vastakohdat sisältävät usein toisensa.

4.3.3 Peseminen, sairaudet ja paatti merellä

Vesi on *Valtakunnassa* paitsi hengellinen myös puhdistava elementti, joka yhdistyy ajatukseen sairaalan historian tahrojen poispesemisestä. Henkilöahmoista eniten veden kanssa tekemisissä ovat tiskaajat, joilla vaikuttaa olevan myös muita enemmän tietoa sairaalan hengistä: he sanovat sairaalan

¹⁵⁹ Hiljaisuus ja sekasorto, ”pandemonium” – joka on myös *Valtakunnan* viimeisen jakson nimi – yhdistyy Dionysokseen myös Nietzschen *Dionysos*-runokokoelmassa (*Die Dionysos-Dithyramben*, 1891): ”Oh, deathly quiet pandemonium!” (Otto 1965, 92). Dionysokseen liittyy Otton mukaan myös ajatus piilossa olleen paljastumisesta (emt., 97) mikä yhdistää sitä myös Freudin *unheimlich*-käsitteeseen.

itkevän jo kauan ennen kuin Drusse ymmärtää yhteyden swedenborgilaisen tilan eläintaulun haavoittuneen tiikerin ja sairaalan välillä. Jossain määrin he vaikuttavat itsekin henkiolentoilta. Heidän kielensä on tieteellisen kielen vastakohta, sillä he kommunikoivat lähinnä vertauskuvallisella tasolla. He myös tietävät sairaalan tapahtumat, vaikka heidän ei koskaan näytetä poistuvan laitoskeittiöstä, ja lisäksi he näkevät sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen, mikä muistuttaa Otton kuvausta antiikin veden hengistä. Kuudennessa jaksossa heidän vihjataan olevan jonkinlaisia jumalia tai ihmiskunnan suojelijoita, kun naispuolinen tiskaaja sanoo sarjan henkilöihin viitaten: ”En halua pitää heistä enää”¹⁶⁰ (V, E6; 08:21), mihin mies vastaa vakavana: ”Mutta sinun täytyy tai he ovat kirottuja. Se on heidän ainoa toivonsa”¹⁶¹ (V, E6; 08:25). Siinä missä Drusse yrittää konkreettisesti hyvittää sairaalan menneisyydessä tapahtuneita vääryyksiä saattamalla Maryn rauhaan, tiskaajat tekevät hyvitystyötä symbolisella tasolla: he pesevät sairaalan asukkaiden – tai laajemmin koko ihmiskunnan – synteihin rinnastuvia likaisia astioita:

Mies: Autanko, neiti?
Nainen katsoo lautasta: Voi ei!
Mies: Mikä hätänä?
[Nainen yrittää hinkata tahraa pois lautasesta]
Nainen: Se on tarttunut kiinni.
Nainen: Koko satsi pitää pestä uudelleen.
[Nainen huokaa.]
Mies: Ihmisillekin voi joutua tekemään niin. (V, E3; 51:51.)¹⁶²

Myös Drussen toiminta aaveiden rauhaan saattamiseksi vertautuu tiskaajien puheissa puhdistustyöhön kohtauksessa, jossa tiskaajat ilmaisevat ainoan kerran suoraan olevansa jollain tavalla samassa tilassa muiden henkilöiden kanssa, vaikka nämä eivät heitä näekään:

Nainen: Näin vanhan rouvan. Hän meni tästä ohitse.
Mies: Hän on levoton tänä iltana.
Nainen: Pelkääkö hän?
Mies: Hän ei ole peloissaan, hän on levoton. Hänellä on kaikki valmiina suurta pesua varten, mutta hän ei löydä harjaa.
Nainen: Eikö hän löydä saippuaakaan?
Mies: Tänä iltana vanha rouva löytää sen mitä tarvitsee. (V, E4; 30:07.)¹⁶³

¹⁶⁰ ”Jeg vil ikke holde af dem mere.

¹⁶¹ ”Jamen du skal holde af dem, ellers er de fortabte.”

¹⁶² ”-Hvad er der galt?

-Det sidder fast på tallerknen.

-De kan ødelægge en hel opvask.

-Sådan kan mennesker også ødelægges.”

¹⁶³ ”-Jeg så den gamle dame. Hun gik forbi lige før.

-Ja, hun er urolig i aften.

-Er hun bange?

-Hun er ikke bange, hun er orolig. Hun har gjort klar til en stor opvask, men hun kan ikke finde børsten.

-Kan hun ikke finde sæben?

-I aften vil den gamle dame finde det som hun mangler.”

Puhdistamisvertausten ohella pesemistä tapahtuu sarjassa myös konkreettisesti huomattavan paljon. Sairaalan käytävät vaikuttavat olevan täynnä siivoojia, sillä siivooja tai siivouskärryt nähdään kohtauksissa taustalla yli 30 kertaa. Tämä on yksi esimerkki luvussa 3.2 analysoimastani ”sattumien estetiikasta”, eli sarjan tavasta tehdä taustan tapahtumat merkityksellisiksi ja suunnata katsojan katse myös kuvan taka-alalle. Usein siivoojat vilahtavat taustalla kohtauksissa, joissa puhutaan Helmerin hoitovirheestä tai muistutetaan muulla tavoin sairaalassa tapahtuneista likaisista teoista. Tästä hyvä esimerkki on toisen jakson kohtaus, jossa Helmer tekee siivoojasta numeron kävellessään tämä ohi. Helmer osoittaa siivoojaa huvittuneena sormellaan, aivan kuin hänen yksinkertainen työnsä huvittaisi häntä. Heti sen jälkeen Moesgaard kertoo Helmerille Monan äidin aikovan tehdä valituksen hoitovirheestä (V, E2; 04:37). Samassa jaksossa myös aamukokouksessa Moesgaardin taustalla häärii siivooja, kun tämä kertoo Monan tapauksesta ja tanskalaisen sairaanhoitojärjestelmän ”ikävämmästä puolesta”, hoitovirheiden käsittelystä.¹⁶⁴

Peseminen on teema, joka yhdistyy myös Rigetin loosiveljiin: he kokoontuvat sairaalan pesuainevarastossa ja auttavat toisiaan peittelemään itsekkäiden tekojensa jälkiä, kuten Bondon maksansiirron, jolla tämä pyrkii saamaan kokoelmiinsa maailman toiseksi suurimman hepatosarkooman. Tahrojen poistoon liittyy valkaisevana elementtinä myös kloori, jolla Åge Krüger on vuonna 1919 tappanut Maryn. Pesuaineet ja kloori yhdistyvät kuitenkin pyrkimyksiin hankkiutua eroon ikävistä asioista, kuten aviottomista lapsista ja itse tehdyistä virheistä, kun taas vesi vaikuttaa olevan positiivisempi, pahojen tekojen hyvittämiseen yhdistyvä elementti, joka on ihmisten kontrollin ulottumattomissa.

Mutta samalla, kun sairaalassa siivotaan, pyritään torjumaan sairauksia ja lakaisemaan likaiset teot maton alle, itse sairaalarakennus vaikuttaa sairastuneen. Etenkin toisella tuotantokaudella tämä ilmenee sairaalarakennuksen rapistumisena ja jatkuvana remonttina, kun kohtausten taustalla näkyy siivoojien lisäksi toistuvasti maalareita, työmiehiä ja remontissa olevia seiniä. Seitsemännessä jaksossa Bulder tekee Drussen opastamana mielikuvamatkan sairaalan ”sieluun”, jossa prologissa näkyvä RIGET-kyltti putoaa kosketuksesta lattialle. Kirjaimista muodostuu sana TIGER, minkä jälkeen Bulder näkee sairaalan sielussa haavoittuneen ja vihaisen tiikerin. Sairastunut ja vihamielinen sairaala vertautuu sairastuneeseen yhteiskuntaan, mikä sekin löytää vastineensa vuosisadan vaihteen

¹⁶⁴ Moesgaard osoittaa piittaamattomuutta potilasta kohtaan unohtamalla tämän sukunimen ”Mona jotain jotain”, mikä toistuu sarjassa aina, kun sairaalan lääkärit puhuvat Monasta. Kuvaavaa on, että Monan sukunimi on lähteestä riippuen Tanskan joko yleisin tai toiseksi yleisin sukunimi, Jensen.

kaupunkikuvauksista. Sharon Hirshin mukaan 1800-luvulla urbaani elämä koettiin usein epäterveenä, mikä näkyi symbolistien teoksissa, joissa kaupunki esitettiin usein sairastuneena (Hirsh 2004, 117). Tämä on toistuva teema myös käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa. *Peterburgissa* kaupunki näyttäytyy epäterveenä kaupunkilaisille basilleja kihisevine kanaaleineen, kun taas *Kuolleen Bruggen* kaupungin pysähtyneet kanaalit ovat merkki kaupungin elottomuudesta. Sairastuneen kaupungin teema esiintyy myös *Aution maan* keskeisessä subtekstissä, Charles Dickensin *Our Mutual Friend* -teoksessa, jossa kaupungin kerrotaan olevan suuren vatsataudin kourissa. Kaikissa teoksissa sairaus yhdistyy kosteuteen¹⁶⁵: juuri kosteus vaikuttaa olevan yksi syy epäterveellisyyteen ja kaupunkien vihamielisyyteen asukkaitaan kohtaan.

Hirshin mukaan 1800-luvun lopun taideteoksissa sairaudet paikannettiin usein alempiin yhteiskuntaluokkiin (Hirsh 2004, 116), ja myös *Valtakunnassa* jako terveisiin lääkäreihin ja sairaisiin potilaisiin elää vahvana etenkin Helmerin mielessä, jonka maailmankuva järkkyy Bulderin tokaistessa hänelle, että lääkärikin voi sairastua. ”Eurooppalaisen rodun” nähtiin olevan 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä rappeutumassa myös laajemmin, ja ”degeneraatiosta” tuli koko aikakauden sairaus, johon niputettiin monia eri ilmiöitä (Hirsh 2004, 145). Degeneraatio yhdistettiin urbaaniin populaatioon, joka oli 1800-luvun lopulla kasvussa ja vaikutti hallitsemattomalta. Kuten yhteiskuntakriitikko Max Nordau julisti vuonna 1883: ”sivistynyt maailma on suunnaton sairaalaosasto” (emt., 145–146). Degeneraatioon yhdistettiin vuosisadan vaihteessa myös piirteet, jotka tekivät ihmisistä eläimen kaltaisia, kuten suipot korvat tai ylisuuri pää, mikä tuo myös *Valtakunnan* eläinvertauksiin lisäulottuvuuden: yhteiskuntaan rinnastuvan sairaalan lisäksi myös sen asukkaat ovat rappeutumassa.

Degeneroitumiseen yhdistettiin lähes aina myös mielenterveydelliset ongelmat, kuten idiotismi ja ”kretinismi”, johon puolestaan liitettiin esimerkiksi kaljuus. *Peterburgissa* nämä degeneroitumisen merkit voi nähdä senaattori Ableuhovin hahmossa, jonka kaljuus mainitaan tarinassa usein isojen korvien lisäksi (esim. *P*, 25, 28).¹⁶⁶ Myös *Valtakunnassa* sairaalan rappio manifestoituu henkilökunnan käytöksessä etenkin toisella tuotantokaudella, joka on idioottimaista sanan yleismerkityksessä, kuten tiskaajatkin tuskailevat:

¹⁶⁵ Kiinnostava mahdollinen subteksti *Valtakunnan* kohdalla on myös keskustelu uusien rakennusten epäterveellisyydestä ja kosteusongelmista, jotka ovat moderneissa rakennuksissa piilevä näkymätön kauhu. Vanhoista, hyvin tehdyistä rakennuksista puhutaan usein ”terveinä” ja rakennuksia hoitavat Panu Kailan tapaiset ”talotohtorit”.

¹⁶⁶ Degeneraatio ei *Peterburgissa* suinkaan yhdisty ainoastaan senaattoriin, vaan myös muihin pietarilaisiin. Hirshin kuvauksesta symbolistisissa teoksissa esiintyvistä erilaisista ihmistyypeistä muistuttavat etenkin romaanissa mainitut ”nykyajan riutuneet ja unettomat miehet” (*P*, 34).

Nainen: Miten typerää.
Mies: Niin, miten typerää!
Nainen: Merkitseekö tämä typeruus jotain?
Mies: Kaikki merkitsee jotakin.
Nainen: Mutta missä on paha?
Mies: Paha on typeryyden joukossa. (V, E6; 25:46–26:06.)¹⁶⁷

Myös mielenterveyden ongelmat nousevat sarjassa keskeiseksi aiheeksi. Mielen tasapaino horjuu paitsi omasta terveydestään huolestuvalla Helmerillä, myös loppuunpalavalla professori Moesgaardilla. Helmer puolestaan kutsuu Bondoa hulluksi: ”En ole mikään psykiatri, mutta maallikkokin näkee, että hänen mielenterveytensä horjuu. Hän puhuu sekavia ja kuolaa.”¹⁶⁸ (V, E2; 46:46–46:52.) Helmerin luonnehdinta kuulostaa tässä yhteydessä oudolta, sillä Bondon mahdollinen taipumus kuolaamiseen ei ole tullut ilmi missään muussa kohtaa. Sen sijaan kuola yhdistyy selvästi Mona-tyttöön, jonka suupielestä valuu monessa kohtauksessa sylkeä. Helmerin voikin kenties tulkita mainitsevan kuolaamisen siksi, että Monan tapaus kummittelee hänen mielessään. Toteamus voi olla paitsi alitajuinen lipsahdus myös vertauskuvallinen kohta, jossa aktivoituu ajatus aivovaurioisesta Mona-tytöstä kenties jopa viisaampana kuin lääkärikunta – *Valtakunnassa* vihjataan usein, että Mona ymmärtää enemmän kuin ihmiset hänen ympärillään uskovat. Toinen kuolaava hahmo on vahtimestarin koira, mikä vahvistaa yhteyttä Bondon ja hänen vainukoiramaisuutensa välillä.

Vesi liittyy henkilöhahmojen mielenterveyden järkkymiseen tavalla, joka tuo mieleen etenkin *Peterburgissa* Nietzschen kautta rakentuvan Dionysos-tematiikan (ks. Tenhola, 2009). Nietzsche esittää *Tragedian synnyssä* ajatuksen, jonka mukaan antiikin jumalat Apollon ja Dionysos edustavat vastakkaisia ”taideviettejä”. Näistä Apollonin voi karkeasti jakaen ymmärtää edustavan muotoa, järjestystä ja asioiden pukemista näyttäytyvään muotoon, kun taas Dionysos on kaoottinen voima, joka toisaalta hajottaa, mutta paljastaa myös todellisuuden, muodon takana olevan materiaalin ja ”maailman sisimmän perustan” (Nietzsche 1872/2007, 36)¹⁶⁹ – edellä mainittua Nietzsche kuvaa

¹⁶⁷ ”-Sikke noget pjat.

- Ja sikke noget pjat.

- Betyder det noget, alt det pjat?

- Alt betyder noget.

- Hvor er det onde?

- I alt det pjat er det onde.”

¹⁶⁸ ”Ny är jag ingen utbildad psykiater men man ser ju att han är vansinnig. Osammanhängande i talet, han dräglar...”

¹⁶⁹ Suomentokset ovat Nietzschen *Die Geburt der Tragödie* -teoksen vuonna 2007 ilmestyneestä Jaakko S.

Tuusvuoren suomentoksesta *Tragedian synty*.

esimerkiksi ”salamyhkäiseksi alkuykseydeksi” (emt., 35). Näiden kahden voiman yhteisvaikutuksen tuloksena on Nietzschen mukaan syntynyt kreikkalainen attikalainen tragedia.

Nietzschen Schopenhauerilta lainaama termi *principium individuationis* liittyy Nietzschen käsitykseen Apollonista: Apollon edustaa ihmisen ja muun maailman välillä olevaa rajaa, joka erottaa yksilön muista. Nietzsche havainnollistaa erontekoa niin ikään Schopenhauerilta poimimallaan laivavertauksella: ”[n]iin kuin pysyy purjehtija purressaan raivoavalla rajattomalla merellä, missä kohoavat ja vajoavat karjuvat aallot, luottaen heikkoon kulkuneuvoonsa, niin kestää yksittäinen ihminen keskellä tuskien maailmaa suojautumalla ja luottamalla *principium individuationis*in” (Nietzsche 1872/2007, 33). Nietzscheillä *principium individuationis* ikään kuin suojaa ihmistä dionyysiselta kokemukselta, jossa ihminen kadottaa yksilöllisyytensä. Dionysos repii riekaleiksi ”mayan verhon”, eli rajan, joka erottaa meidät ympäröivästä maailmasta yksilöiksi ja peittää sen takana olevan ”alkuykseyden” (emt., 35). Dionyysinen vaikutus aiheuttaa näin ollen ihmisen ja maailman sekä ihmisten välisten rajojen katoamisen (emt.) – missä voi jälleen nähdä yhteyden *Valtakunnassa* ilmenevään ajatukseen elävien ja kuolleiden valtakuntien yhteneväisyydestä. Tämä yhteys selittää myös sen, miksi sekä Righetillä (”valtakunta”) että kuolleiden maailmalla (”riget”) on sarjassa sama nimi.

Peterburgissa Schopenhauerin pursivertaus löytää kiinnostavan vastaparin aliluutnantti Sergei Sergejevitš Lihutinin ajatuksista. Sergei Sergejevitš on Nikolai Apollonovitšin rakastajattaren Sofja Petrovna Lihutinan mustasukkainen aviomies, joka tuntee avuttomuutta Sofja Petrovnan ja Nikolai Apollonovitšin suhteen edessä. Ennen itsemurhayritystään hän reflektoi tilannettaan, ja pohdinta rinnastuu Pietarin kaupungin legendaan liittyvään hukkumiseen.:

Kammottava kohtalo arkipäiväiselle normaalille miehelle jonka elämä määräytyy ymmärrettävien sanojen ja tekojen mukaan: teot kuljettavat häntä kuin sanoilla ja eleillä lastattua laivaa – jos laiva törmää käsittämättömyyksien vedenalaiseen kariin, laiva pirstoutuu ja purjehtija hukkuu... Pienimmässäkin elämän törmäyksessä arkipäivän ihmiset menettävät järkensä [--] Yksinkertaisille aivoille on läpätunkematonta se mikä aivoihin tunkeutuu: ne voivat räjähtää – ja ne räjähtävät. (P, 193.)

Sekä Schopenhauerin laivavertauksessa että Lihutinin ajatuksissa ihmiselämän järjellisyys näyttäytyy pettäväenä ja epävarmana. *Peterburgin* maailmassa henkilöhahmot kiertelevät jatkuvasti noita ”kareja”, eli asioita, joita he eivät halua ymmärtää. Robert A. Maguire ja John E. Malmstad kuvailevat esipuheessaan romaanin englanninkieliseen käännökseen, kuinka henkilöhahmot tarrautuvat kiinni konkreettisen maailman muotoihin ja ihmisen tekemiin rakennelmiin, jotta he välttyisivät näkemästä tuota toista, heistä riippumatta olemassa olevaa todellisuutta. Toisinaan he kuitenkin näkevät siitä

välähdyksiä, jotka paikantuvat usein uniin, unen kaltaisiin näkyihin ja kuoleman tai järkytyksen hetkiin, ja jotka uhkaavat henkilöhahmojen käsityksiä itsestään tai rooliaan maailmassa (ks. Tenhola 2009, 7.). Järjen menettämisen kokemusta kuvaillaan samantapaisen laivavertauksen kautta myös toisessa vuosisadan vaihteen kaupunkikuvauksessa, jota olen tutkimuksessani sivunnut. Baudelairen runossa *Seitsemää ukkoa* minäkertoja pohtii: ”Turhaan yritti järkeni kaapata peräsintä; / vellovassa myrskyssä sen ote petti, / ja sieluni tanssi, tanssi / vanha mastoton / jokiproomu / merellä – luonnottomalla, äärettömällä merellä!” Baudelairella kauhu ja hulluksi tulemisen pelko yhdistyvät nimenomaan moderniin urbaaniin todellisuuteen ja kokemukseen kaupungista, joka näyttäytyykin yhtäkkiä epätodellisena ja painajaismaisena.

Valtakunnassa etenkin Helmer kohtaa kokemuksia ja ajatuksia, jotka horjuttavat hänen käsitystään todellisuudesta tavalla, joka muistuttaa edellä mainituista laivavertauksista. Hänen hoitovirheensä uhkaa paljastua, hän kuulee ja näkee Maryn aaveen ja tulee tietoiseksi omasta kuolevaisuudestaan. Myös *Valtakunnassa* nämä kokemukset yhdistetään veteen ja hukkumiseen. Ulosteitaan tarkkailevan Helmerin epätoivoinen tilanne tiivistyy koomisesti kohtaukseen, jossa Helmer tuijottaa pönttöön ja näkee ulosteidensa uppoavan. Ulosteiden tarkkailu yhdistyy sarjassa humpuukina pidettyihin metodeihin, joihin ”edistyksellisen” ja ”tieteellisen” maailmankuvan puolesta liputtavat lääkärit turvautuvat yllättävän innokkaasti, kun uhattuna on oma hyvinvointi tai tulevaisuus. Samalla se yhdistyy myös laajempaan pinnalla pysymisen teemaan. Helmer kysyy Moesgaardilta, mitä tehdä, ”kun pökäleet ensin kelluvat, mutta vajoavat sitten yksi toisensa perään pöntön pohjalle (V, E6; 46:45–47:05). Moesgaard vastaa hänelle omalla laivavertauksella:

Kerran yksi laivastomme upeimmista aluksista upposi. 300 miestä joutui yhtäkkiä veden varaan, vailla pelastusliivejä. Nokkela matruusi muisti, että konemestarilla oli tapana syödä kuitupitoista ruokaa. Vihanneksia ja sen sellaista. Miehistö sai hänet tekemään tarpeensa veteen, ja 300 miestä kellui pökäleen varassa 17 tuntia. Se pelasti heidät.¹⁷⁰ (V, E6; 47:39–48:18.)

Samalla, kun Moesgaard kertoo vitsiään, sairaalan vesivahingosta muistutetaan kohtauksen taustalla vesijohtoa kantavan työmiehen kautta.

Kamera liikkuu Moesgaardin ja Helmerin keskustelun aikana samalla tavalla kuin edellisessä alaluvussa kuvaamassani kattokohtauksessa, ikään kuin Helmer ja Moesgaard olisivat laivan kannella

¹⁷⁰ ”Engang gik et af flådens stolteste skibe ned. Altså uden varsel. Tre hundrede mand ligger pludselig i baljen uden redningsveste. Så er der en matros, som musker, at maskinmesteren, lidt af en børste – altid har spist godt fibre. Grønsager og den slags. Ved fælles hjælp får de nødstedte ham til at gøre stort i vandet. Tre hundrede mand klamrede sig i sytten timer til en sådan flyder. Hvaba? Alle blev reddet.”

tai sairaala kelluisi veden päällä. Keinumisen voi tulkita yhdistyvän sekä Helmerin omaan tajuamiseen siitä, ettei hänkään ole turvassa sairauksilta, että sairaalarakennuksen hukkumiseen ja siihen sisältyvään symboliikkaan. Lisäksi kameran liike yhdistää osion sarjan muihin kohtauksiin, joissa kamera liikkuu samalla tavalla. Kattokohtauksen lisäksi kameran nähdään keinuvan esimerkiksi Righetin loosin kokouksessa, jossa keinuva kamera seuraa pois päin käveleviä loosin jäseniä, jotka laulavat pilkkalaulua Monasta. Tällöin huojunta vaikuttaa korostavan koko sairaalan moraalisen pohjan huteruutta.

Hukkuminen ja veden varaan joutuminen rinnastuvat näin ollen myös *Valtakunnassa* kokemuksiin, jotka horjuttavat henkilöhahmojen käsitystä todellisuudesta. Samoin kuin symbolistien kaupungeissa, myös Righetissä tapahtuu asioita, jotka eivät istu rationaaliseen maailmankuvaan. Siinä missä Baudelairen kertoja törmää kaupungissa aaveisiin, Hugues kuolleen vaimonsa kaksoisolentoon ja *Peterburgin* hahmot hallusinaatioihinsa tai muihin järjellä käsittämättömiin asioihin, *Valtakunnassa* molemmat rationaalisuuteen ja tieteen voimaan uskovat lääkärit, Helmer ja Moesgaard, joutuvat kohtaamaan todellisuutensa rajat ja törmäävät kuvainnollisesti kareihin. Siinä missä Helmer kärsii vainoharhoista ja saa paniikkikohtauksia sairaalan kellarissa, Moesgaard kokee hermoromahduksen ja päätyy luopumaan hallinnollisista tehtävistään.

Horjuttavat kokemukset tapahtuvat kaikissa teoksissa odottamatta ja yhtäkkiä, mikä sekin löytää vastineensa *Tragedian* synnystä. Nietzsche kuvaa tunnetta, joka syntyy *principium individuationista* säröillä kauhukseksi, ”joka tarttuu ihmiseen, kun hän äkisti harhaantuu ilmenevän tietomuodoissa, koska jossakin perusteenlain hahmossa näyttää esiintyvän poikkeama” (Nietzsche 1886/2007, 34, kursiivi K.T.). Tällaiset kauhun hetket ovat sekä *Valtakunnan* että *Peterburgin* henkilöhahmojen kokemuksissa toistuvia. Nietzsche käyttämä sana ”äkisti” on erityisen sopiva *Peterburgin* kohdalla, sillä Belyi pakottaa lukijan pysähtymään kyseisen sanan äärelle:

’Äkkiä’ on sinulle tuttu. Miksi sitten piiloudut kuin strutsi kun peruuttamaton ’äkkiä’ lähestyy. ’Se’ hiipii selän taitse, välistä edeltää jonkin ilmestymistä huoneeseen. Hirvittävä levottomuus: selässä leviää tunne että selkään on sännännyt kuin ovesta sisään näkymättömien valtava lauma. Ja niin käännyt ympäri ja pyydät emäntää: – Rouva, voisitteko sulkea oven. Minulla on merkillinen hermostuttava tunne: en kestä istua selin oveen. (P, 47–78.)

”Äkkiä”, (tai ”yhtäkkiä”, suomennoksesta riippuen), on hyvä esimerkki tavasta, jolla *Valtakunnan* tavoin myös *Peterburgissa* viitataan yhtä aikaa useisiin lähteisiin. Yhtäältä ”äkkiä” on viittaus Dostojevskin tapaan kuljettaa kertomusta vastaavaa sanaa käyttäen, mutta se saa myös merkityksiä suhteessa *Tragedian* syntyyn. Myös *Valtakunnassa* säikähdyks tematisoidaan ja yhdistetään ajatukseen

todellisuuden ymmärtämisestä. Kun tohvelit jalassa palaveriin saapunut Moesgaard palaa kellariterapeutin luokse hakemaan unohtuneita kenkiään, hän säikähtää nurkassa istuvaa terapeuttia, mihin tämä toteaa: ”Äkkisäikähdys on hyvä, se voi loksauttaa palaset kohdalleen” (V, E6; 21:56). Säilyttely yhdistyy *Valtakunnassa* tietysti myös kauhuelokuvaperinteeseen, jolloin myös katsoja joutuu kokemaan kyseisen tunteen.

4.3.4 *Valtakunnan* hieroglyfiset kohtaukset

Valtakunnan symboliikalle ominainen metonyymisyys, jossa yksittäiset tekstikohdat ja symbolit aktivoivat laajempia merkityskokonaisuuksia, toteutuu hyvin veteen liittyvien merkitysten kohdalla. Vesi mainitaan sarjassa usein kuin ohimennen, kuten esimerkiksi sarjan toisessa jaksossa. Kun sairaalan käytävillä vaelteleva rouva Drusse törmää Helmeriin, tämä määrää hänelle tipan saadakseen pidettyä Drussen sängyssä. ”Nestetasapainonne horjuu”, Helmer toteaa käskien hoitajaa viemään Drussen potilashuoneeseen (V, E2; 04:16–04:18), ja Helmerin erikoinen lausahdus yhdistää täten Drussen sarjan vesitematiikkaan. Vesi ja kylmyys, joka on toinen prologissa mainittu sairaalaan palaavina elementteinä, yhdistyvät ohimennen Drukseen myös kohtauksessa, jossa hän valuttaa kylmää vettä kätensä päälle yrittäessään teeskennellä kärsivänsä neurologisista vaivoista.

Erityisen tiheitä merkityksiltään ovat kuitenkin kohtaukset, joissa edellä käsiteltyjen teemojen äärelle ikään kuin pysähdytään hetkeksi ilman, että tapahtumia kuljetetaan varsinaisesti eteenpäin. Katsojalle annetaan aikaa pohtia sarjan symboliikkaa samalla, kun kamera viipyy vertauskuvallisten näkymien ääressä. Hyvä esimerkki tästä on toisen jakson kohtaus, jossa viivytään useamman minuutin ajan Monan huoneessa ilman, että juonen tasolla tapahtuu mitään. Kamera kuvaa ensin muutaman sekunnin ajan lavuaaria, johon tippuu hanasta vettä. Siitä se siirtyy mahdottomalta vaikuttavaan sijaintiin lavuaarin takana olevan seinän ja tippuvien vesipisaroiden väliin, jolloin kuvan etualalla näkyy tippuvia vesipisaroita ja taka-alalla muu huone. Tästä kamera tarkentaa pisaroiden ohi kuvan taka-alalla olevaan hahmoon ja katsojalle käy selväksi, että kohtaus tapahtuu Monan huoneessa.



(*V*, E2; 31:25.)



(*V*, E2; 31:34.)



(*V*, E2; 31:44.)

Hetken aikaa kuvan keskiössä on Mona, joka tuijottaa tyhjyyteen kuolavana suupielestä roikkuen (*V*, E2; 31:37). Sen jälkeen kamera siirtyy kuvaamaan kattoa, johon heijastuu läikehtiviä valorenkaita, sekä tukkeutunutta lavuaaria, johon tippuvista vesirenkaista heijastukset aiheutuvat. Tästä kamera siirtyy katon rajaan ja leikkaa korkealta kuvattuun näkymään lattialla istuvasta Monasta, joka on

sotannut piirustuspapereita verta muistuttavalla punaisella värillä. Hänen vieressään näkyy läpinäkyvänä hahmona Mary, joka kääntyy katsomaan Monaa. Nopeaa leikkausta katosta Monaan säestää kova ja äkkinäinen ääni, joka korostaa kohtauksen säilyttävyyttä, ja taustalla kuuluu Maryyn yhdistyvä kellon kilinä.

Verrattain pitkän kohtauksen ainoa juonen kannalta olennainen informaatio on se, että Maryn kerrotaan pitävän seuraa Monalle, mikä korostaa vaikutelmaa siitä, että Mona ja Mary ovat ikään kuin kohtalotovereita: he ovat molemmat kärsineet lääkärien käsissä, mitä korostaa myös heidän täsmälleen samat istuma-asentonsa. Symbolisella tasolla kohtaukseen mahtuu kuitenkin paljon. Vuotavan hanan voi nähdä viittaavan itse sairaalaan, joka sekin vuotaa, sillä ”kylmyys ja kosteus ovat palaamassa moderniin rakennukseen”, kuten prologissa kerrotaan. Tukkiutunut viemäri puolestaan luo lavuaariin miniatyyrikokoisen vedenpaisumuksen, joka sekin muistuttaa sairaalaa – ja kenties koko eurooppalaista sivilisaatiota – uhkaavasta tuhosta. Pisaroiden voi nähdä yhdistyvän myös tiskaajien käymään keskusteluun, jonka mukaan sairaala itkee, mikä puolestaan liittyy sairaalan kokemaan kipuun ja myös sarjassa toistuvaan sairastuneen sairaalan teemaan. Samaan vetiseen merkitysjoukkoon voi lukea – tosin epäkorrektisti – myös Monan suupielestä tippuvan kuolan¹⁷¹. Kameran tarkennus etualan pisaroista taka-alalla istuvaan Monaan toistaa visuaalisella tasolla myös sarjan ajatusta siitä, että taka-alalle siivotut epämiellyttävät asiat ja virheet nousevat aina uudestaan esiin, eikä aika ole lineaarinen linja, jossa ollut on aina myös mennyttä. Lisäksi katto, johon tippuvan veden renkaat heijastuvat, koostuu neliön muotoisista laatoista, jotka muistuttavat paitsi ensimmäisessä jaksossa parkkipaikalla veden irrottamista kivilaatoista ja sairaalan rapistumisesta, myös sairaalan hissin kattolaatoista, jotka repsahtavat paikoiltaan Maryn aaveen yrittäessä kommunikoida Drussen kanssa. Tämä osoittaa jälleen henkien ja veden olevan sukulaiselementtejä. Veden lisäksi merkittävä asia kohtauksessa on Monan punaisilla sormiväreillä, vereltä näyttävä sotku, joka jonkun täytyy pestä pois.

Kohtaukset, joissa hektinen ja levoton, juonilinjasta toiseen siirtyilevä kerronta ikään kuin rauhoittuu, ovat ominaisia *Valtakunnalle* – muita esimerkkejä niistä ovat tiskaajien luona vietetyt hetket ja eri kohtauksia rytmittävät ilmakuvat sairaalasta. Kamera kuvailee näissä asioita suoraan katsojalle ilman, että kuva on selvästi fokaloitu vaikkapa yksittäisen henkilöhahmon kautta tai liittyy varsinaisesti juonen tapahtumiin. Seymour Chatman on kiinnittänyt huomiota tällaiseen elokuvakerronnan ajan (”story time”) pysähtymisiin teoksessaan *Coming to Terms* (1990). Elokuvassa kuvaillaan ikään kuin

¹⁷¹ Hitaasti tippuvat pisarat ja Maryn suusta irvokkaasti tippuva kuola ovat samalla myös kohtauksen kauhuelokuvamaisuuteen liittyviä elementtejä.

objektia itsessään, ilman, että kuvailu tapahtuu toiminnan sivutuotteena (emt., 50). Chatman paikantaa tällaiset hetket etenkin elokuvaan, jotka poikkeavat normaalista, katkeamattomasta Hollywood-kerronnan rytmistä (emt.).

Valtakunnassa kerronnan ajan pysähtymisen voi yhdistää luvussa 3.2 analysoimaani katkoksellisuuteen, joka toistuu sarjassa sekä teeman että muodon tasolla ja kiinnittää huomion sarjan kerrontaan rikkoen todellisuusilluusion. *Valtakunnan* viipyilevät kohtaukset vaikuttavat kuitenkin merkityksiltään symbolisemmilta kuin kohtaukset, joita Chatman käyttää esimerkkeinä kerronnan ajan pysähtymisistä. Chatman mainitsee tarina-ajan voivan olla pysähdyksissä esimerkiksi elokuvien aloituskohtauksissa, jolloin kertomus ei ole vielä varsinaisesti alkanut ja kamera liikkuu maisemassa kuvaten tapahtumapaikkaa. Näin tapahtuu esimerkiksi Michelangelo Antonionin elokuvassa *Punainen erämaa* (*Il deserto rosso*, 1964), jossa kamera jää kuvaamaan maisemaa henkilöahmojen käveltyä pois kuvasta, ja jossa elokuvallinen kertoja ikään kuin ilmoittaa: ”Asetelma on mielestäni niin kiinnostava, että haluan viipyä sen äärellä. Eli toisin sanoen *kuvailen* sitä” (Chatman 1990, 54). Chatman ei kuitenkaan mainitse analyysissään, että tarina-ajan pysäyttävillä kohtauksilla voisi olla kuvailevuuden ohella myös vertauskuvallisia tai symbolisia merkityksiä. Tämä tunne on vahvasti läsnä *Valtakunnassa* etenkin silloin, kun juonta ei kuljeteta eteenpäin ja kamera vaeltelee poimien ympäristöstään yksityiskohtia ilman että kuvien tarkoituksena on välittää henkilöahmojen havaintoja. Siinä missä esimerkiksi elokuvan tapahtumapaikkaa kuvailevien alkukohtausten voi ajatella luovan katsojassa todellisuusefektin auttamalla hahmottamaan fiktiivistä ympäristöä ja luovan uskottavat puitteet tapahtumille, *Valtakunnan* kerronnassa astutaan kuvailevina hetkinä vertauskuvalliselle tasolle, jossa merkitykset tihentyvät, asettuvat päällekkäin, ja joissa tilaa annetaan ennen kaikkea sarjan symboliikalle. Hieroglyfisissä kohdissa tarinan lineaarinen logiikka murtuu, ja elokuvallinen kieli muuttuu kouriintuntuvammaksi (Iampolski 1998, 248). Samalla siitä tulee merkitsevämpää, sillä hieroglyfisyys muuttaa kuvaamansa kohteen merkiksi, kuten Julian Wolfreys huomauttaa (Wolfreys 2007, 31–32).¹⁷²

Toinen esimerkki viipyilevästä kerronnasta on kohtaus, jossa Drusse palaa allasosastolta tapaamasta Righetissä potilaana olevaa Ellen Krügeriä. Ellen on Maryn siskopuoli ja Åge Krügerin lempilapsi. Vaatteet päällään altaaseen mennyt vanhus on taantunut lapsuuteensa ja kuvittelee edelleen elävänsä vuotta 1919, jolloin Maryn isä antoi äpäryttäreilleen sairaalassa tappavia hoitoja. 9-vuotiaaksi

¹⁷² Wolfreys käyttää hieroglyfi-termiä analysoidessaan Richard Marshin *The Beetle* -romaanin päähenkilöä, koppakuoriaista. Hänen mukaansa kyseinen hyönteinen ei ole tarinassa varsinainen henkilöahmo, vaan tiettyjen ominaisuuksien (graafinen) merkki, hieroglyfi.

itseään luuleva Ellen kertoo elämästään rouva Drusselle samalla kun vesi ympäröi kohtausta kaikkialta: Elleniä kuvataan kohtauksessa kameralla, joka sijaitsee aivan veden rajassa ja käy toisinaan myös pinnan alla. Vesi näkyy myös heijastuksina katossa ja kuuluu hiljaisena loiskeena kohtauksen taustalla. Kun Drusse kävelee altaalta pois päin, kamera viiptyy hänessä ja seuraa useita minutteja hänen kävelyään. Taustalla soi Ellenin laulama, Marysta kertova laulu, ja välillä kohtauksesta leikataan kuvaan altaassa laulaen kelluvasta laulavasta Krügerista.

Tässäkin kohtauksessa vertauskuvallisuus nousee juonen kuljetusta tärkeämmäksi. Veden heijastukset näkyvät kattolaatoissa, samalla kun Ellen Krügerin laulu muistuttaa Marysta ja menneisyyden tapahtumien paluusta nykypäivään. Myös Krügerin pakonomainen kaipuu veden ääreen – hänen huonetooverinsa kertoo naisen halunneen välttämättä allasosastolle myöhäisestä ajankohdasta huolimatta – yhdistyy vanhuksen mielen kyvyttömyyteen elää enää nykyhetkessä. Samoin kuin Monan huoneeseen sijoittuvassa kohtauksessa, jossa Maryn historia toistuu varioituna Monan hahmossa, myös allaskohtauksessa menneisyys ja nykyhetki lipuvat kohtauksessa päällekkäin: samalla kun Ellen elää menneisyydessä, rouva Drusse yrittää selvittää nykyhetken tapahtumia ja samalla sairaalan tulevaisuutta. Katossa läikehtivän veden voi nähdä myös muistuttavan hukkumisteemasta – vesi on heijastuksessa noussut kattoon asti – sekä veteen liittyvistä uhkaavista merkityksistä.

Hieroglyfisyyttä sisältyy sarjassa myös muihin kuin veteen liittyviin kohtauksiin. Erityisen hieroglyfinen objekti sarjassa on peuran päästä tehty metsästysmuisto, joka esiintyy sarjassa kaksi kertaa, molemmilla kerroilla ikään kuin ohimenevänä kuriositeettina. Se ei ole olennainen juonen kannalta, ja kun sitä nähdään työnnettävän kärryissä käytävällä ensimmäisen kerran kuudennessa jaksossa ennen kuin Moesgaard saapuu tohvelit jalassaan aamupalaveriin, sen ainoa tarkoitus vaikuttaa olevan korostaa vaikutelmaa siitä, että sairaalassa tapahtuu yhä enemmän kummallisia, epäloogisia asioita. Pää nähdään kuitenkin myös seuraavassa jaksossa, kun sitä työnnetään ulos hissistä, johon Moesgaard ja Helmer ovat astumassa. Päältä on kadonnut sarvet, ja kärryjen kuljettaja kertoo leikanneensa toisenkin sarven pois tasapainon vuoksi. Sarjassa ei selitetä, mitä ensimmäiselle sarvelle on tapahtunut, mutta se assosioituu edellisessä kohtauksessa toisen sarvensa katkaisseeseen paholaiseen. Näin peuran pää yhdistyy Drussen spiritistiyhtävän esittämään ajatukseen, jonka mukaan sairaalassa palvotaan Saatanaa. Helmer kuiskaa Moggelle ennen kuin peuranpää ilmestyy hissistä:

“muutun paholaiseksi, jos minua hännätään”¹⁷³ (V, E7; 18:05), minkä vuoksi katsoja alkaa miettiä, onko Saatanan palvoja kenties Stig Helmer.

Trofee muistuttaa myös sarjassa toistuvasta irti leikatun pään teemasta, jonka yhteyksiä sairaalan todellisuus- ja ihmiskäsityksiin analysoin luvussa 3.2. Toisaalta metsästysmuisto on myös voitonmerkki, jonka tässä tapauksessa voi nähdä yhdistyvän laajemmin ihmisten haluun hallita luontoa, sekä lääkäreihin, jotka luulevat voivansa hallita elämää. Tässä tapauksessa toisiinsa liittyvät hieroglyfisesti kaksi asiaa. Ensimmäinen on irti leikattuun päähän yhdistyvä pahuus, joka muistuttaa sekä lääkäriopiskelijoiden ylimielisestä asenteeseen ja kunnioituksen puutteeseen kuolevia kohtaan että modernin lääketieteen kyvyttömyydestä hahmottaa ihmisestä kokonaiskuvaa, kuten edellisessä pääluvussa analysoin. Toisaalta peuran pää aktivoi myös metsästysmatiikan, minkä puolestaan voi liittää sarjan laajempaan eläinsymboliikkaan ja mahdollisesti myös Dionysos-subtekstiin.

Ajatus menneisyyden paluusta sisältyy usein juuri hieroglyfisiin kohtauksiin, joissa kerronnan aika pysähtyy. Etenkin allaskohtauksesta ja sekä kohtauksesta, jossa Mona ja Mary istuvat yhdessä lattialla, välittyy vahvasti tunne siitä, että aika on sarjassa sekä syklinen että kerrostunut, mikä luonnehtii kaikkia käsittelemiäni kaupunkikuvauksia ja sekä modernismia yleensä (Lehan 1998,70). Desmond Harding näkee, että modernismin kaupunkia kuvaa osuvasti Sigmund Freudin teoksessa *Civilization and Its Discontents* esittämä kuvaus ihmismielestä kaupunkina:

Annetaan mielikuvituksen lentää ja oletetaan, että Rooma ei ole ihmisten asuinpaikka, vaan psykologinen kokonaisuus, jolla on samanlainen, pitkä ja monivaiheinen historia – kokonaisuus, josta mikään ei ole aikojen saatossa kadonnut ja jossa kaikki varhaisemmat kehitysvaiheet ovat läsnä myöhemmin tulneiden asioiden kanssa. [...] Pantheonin piazzalla ei olisi ainoastaan nykyinen Pantheonin temppeli, jonka Hadrian jätti meille perinnöksi, vaan samalla paikalla seisoi myös alkuperäinen Agrippan tekemä rakennus. Sama maapläntti tukisi sekä Santa Maria sopra Minerva -kirkkoa että muinaista temppeliä, jonka päälle kirkko rakennettiin. Ja katsoja voisi valita, kumman näkisi katsomalla vähän eri suuntaan tai vaihtamalla asentoaan.” (Harding 2003, 2–3.)

Modernistien kaupungissa on Hardingin mukaan näkymätön myyttinen ulottuvuus, jossa kaikki ajat ovat yhtä, mikä lisää vaikutelmaa kaupungin fragmentaarisuudesta (emt.). Samanlainen ajan päällekkäisyys toteutuu myös *Valtakunnassa*, jossa on huomattavan monta eri aikatasoa. Tiskaajien ennustukset viittaavat siihen, mitä tulee tapahtumaan, kun taas Lillebrorin ajatusleikki sijoittuu kuvitteelliseen tulevaisuuteen, joka ei tule koskaan tapahtumaan. Henkilöhahmojen nykyisyyden lisäksi sarjassa on olemassa eräänlainen myyttinen nykyisyys, johon tiskaajien suurimmaksi osaksi preesensissä tapahtuva puhe vaikuttaa toisinaan viittaavan: ”tapahtumat toistavat itseään. Koko ajan.”

¹⁷³ ”Jag blir en djävul om man retar mig.”

(*V*, E1; 35:00.) Menneisyyden tapahtumien lisäksi mennyt aika on läsnä aaveiden ääminä ja kaikuina sairaalaan huoneissa. Sarjan fiktiivisen menneisyyden lisäksi mukana on myös diegesiksen ulkopuolinen aika, jossa puhuu epilogien von Trier. Hän puolestaan viittaa puheissaan myös tuleviin jaksoihin.

Spears näkee, että modernismissa myytit saapuvat silloittamaan kuilua menneisyyden ja nykyisyyden välille. Myös T. S. Eliotin myyttisen aiheiden käytön *Autiossa maassa* voi nähdä kumpuavan samasta ajatuksesta: ne muistuttavat lukijaa menneisyyden merkityksellisyydestä. Eliotin mukaan yhteiskunta tarvitsee myyttisiä merkityksiä, sillä ne tarjoavat olemassaololle sekä kiinnepohdan että suunnan (Lehan 1998, 210). Paitsi myytit, myös muu intertekstuaalisuus toimii *Valtakunnassa* tällä tavalla: se aktivoi lukijan kulttuurisen muistin ja tuo historian hetkeksi osaksi nykyisyyttä.

5 Lopuksi

Päällimmäinen kokemus tätä tutkielmaa tehdessä on ollut innostuneisuus siitä, miten monipuoliseksi teokseksi Lars von Trierin luoma televisiosarja *Valtakunta* on analyysien myötä osoittautunut. Sarjan symboliikan rikkaus ja etenkin kerronnan monipuolisuus sekä kerrontakeinojen kytkeytyminen sarjojen keskeisiin teemoihin ylittivät odotukseni. Von Trier on itse vähätellyt *Valtakunnan* mahdollisia merkityksiä: ”Se on täysin vasemmalla kädellä ja rentoutumismielessä tehty... Jos joku näkee tekemisissäni syvempiä merkityksiä, en voi kuin pahoitella. Se ei ole ollut tarkoitus ollenkaan” (Tangherlini 2001, 2). Kommentti on varmasti lausuttu samalla ironisella hymyllä kuin *Valtakunnan* jaksojen epilogien saatesanat. Sarja kestää monia katselukertoja ja kutsuu tulkintojen tekemiseen. Samalla, kun rouva Drusse yrittää selvittää sairaalan menneisyyttä, aaveiden viestejä ja sen kautta nykyhetken tapahtumia, myös katsoja tulee pohtineeksi samoja arvoituksia. Suurempi syy *Valtakunnan* tulkinnalliseen rikkauteen on kuitenkin sen intertekstuaalisuus ja etenkin myyttien ja symbolien käyttö osana kerrontaa.

Tutkielmani lähtökohtana oli kysymys siitä, millaisia intertekstuaalisia yhteyksiä *Valtakunnan* ja vuosisadan vaihteen symbolismin ja modernismin välillä voi nähdä. Tässä otin avukseni kolme vuosisadan vaihteen kaupunkikuvausta, joihin monet symbolismin ja modernismin yleisistä teemoista ja symboleista kiteytyvät mielestäni erityisen hyvin: Andrei Belyin romaanin *Peterburg*, Georges Rodenbachin valokuvaromaanin *Kuollut Brügge* ja T. S. Eliotin runon *Autio maa*. Samalla heräsi kysymys siitä, voisiko symbolistiset kaupunkikuvaukset nähdä *Valtakunnan* subtekstinä sarjan lukuisten muiden intertekstuaalisten kytkösten lisäksi. Metodina käytin intertekstuaalista rinnakkainlukemista, jossa keskeinen ajatus oli elokuvakerronnan intertekstuaalisuutta tutkineen Mikhail Iampolskin teoria teoksen vastaanottajan kulttuurisen muistin merkityksestä intertekstuaalisten suhteiden havaitsemisessa ja tulkintojen tekemisessä. Lähestymistavassani intertekstuaalisuuteen painottuu ajatus teksteistä jälkistrukturalistisessa mielessä verkostoina tai mosaiikkeina, joissa merkitykset ovat liikkeessä ja muodostuvat suhteessa toisiinsa.

Alussa tekemäni oletamus laajemmista yhteyksistä televisiosarjan sekä modernismin välillä on vaikuttanut oikealta ja saanut vahvistusta, kun teoksia on analysoinut rinnakkain. Yhteisten symbolien lisäksi sarjasta löytyy temaattisia yhtymäkohtia *fin de siècle*n ja 1900-luvun ensimmäisiin vuosikymmeniin. Keskeisimpiä näistä ovat modernismille tyypilliset ajatukset kulttuurin kriisistä, historiattomuudesta ja todellisuuden fragmentoitumisesta, sekä symbolistien kiinnostus näkyvän

maailman takana olevaan näkymättömään todellisuuteen tai alitajuntaan. Olen analysoinut tutkielmassani näitä kaikkia ”epätodellisen” tai fantasmagorisen kaupungin teeman alla. Ennen kaikkea *Valtakunnan* yhteydet modernismiin ja symbolismiin ovat paikantuneet sarjan symboliikkaan. Esimerkiksi intertekstuaaliset symbolit, kuten vesi, tai tarkemmin vedenpaisumus, tuuli ja sumu, herättävät sekä *Valtakunnassa* että kaupunkikuvauksissa samankaltaisia tai toisiinsa nivoutuvia tulkintoja.

Kaikissa analysoimissani teoksissa merkitykset rakentuvat pikemminkin assosiatiivisesti kuin suoraviivaisesti, ja tämä symboliikan erityispiirre on se, jossa *Valtakunta* selkeimmin ammentaa symbolismista. Assosiatiivisuus luonnehtii sekä *Valtakunnan* että kaupunkikuvausten symboliikkaa, mutta ennen kaikkea se löytää vastineensa sarjan teemoista. Ajatus assosiaatioista tiedon tuottamisen välineenä konkretisoituu etenkin viimeisessä jaksossa, jossa Drusse pelaa sairaalan henkilökunnan kanssa assosiaatiopeliä paljastaakseen, kuka rakennuksessa palvoo Saatanaa. Assosiatiivisuus puolestaan on lähellä ajatusta alitajunnasta, mihin viitataan etenkin sairaalarakennuksen arkkitehtuurissa ja tavassa, jolla torjutut asiat pyrkivät palaamaan sairaalan todellisuuteen. Alitajunta on myös *fin de siècle*n keskeisiä teemoja: kiinnostus siihen eli vahvana 1800-luvun lopulla, jolloin myös kirjallinen symbolismi sai alkunsa. Alitajunnan käsitteen historiaa tutkineen Jeremy Stubbsin mukaan jonkinlaisen ”tiedostamattoman” olemassaolosta alettiin keskustella nimenomaan tuolloin, ja samankaltaisia ajatustapoja oli nähtävissä lääketieteen lisäksi myös muilla ajattelun eri osa-alueilla, kuten filosofiassa, uskonnollisessa ajattelussa, sekä kirjallisuus- ja taidepiireissä. (Stubbs 2000, 147). Samaan käsiteluoikkaan niputettiin muitakin saman ajan ilmiöitä, kuten hypnoosi, hysteria, suggestio, automaatio, tiedostamaton minuus, monipersoonaisuus, trauma ja muisti, sekä vähemmän järkiperaisista ilmiöistä, kuten henkiusko, okkultismi, uskomushoidot ja paranormaalit ilmiöt (Stubbs 2000, 147–148). Näistä suurin osa ilmenee muodossa tai toisessa myös *Valtakunnassa*.

Symbolismiin *Valtakuntaa* yhdistää myös sen tapa kutsua tulkitsemaan itseään. Vertauskuvalliseen luentaan houkuttelevat etenkin luvussa 3.2 analysoimani epäjatkuvuuskohdat kerronnassa ja dialogissa, erikoiset kuvauskulmat ja tunnistettava kuvausjälki. Myös neljännessä pääluvussa analysoimani hieroglyfiset kohtaukset, joissa kerronta ikään kuin pysähtyy ja kuvan kerrokselliset ja vertauskuvalliset merkitykset asettuvat etualalle, kutsuvat tulkitsemaan sarjan symboliikkaa. Hieroglyfien tulkinnassa olen tukeutunut Mikahil Iampolskin elokuvallisten hieroglyfien teoriaan. *Valtakunnan* salapoliisijuonessa, jossa rouva Drusse pyrkii selvittämään sairaalan arvoitusta ja aaveiden kryptisiä viestejä, voi nähdä yhteyksiä paitsi symbolismiin myös laajemmin modernismiin: sekä salapoliisikertomuksissa että modernismissä keskeiseksi nousee kysymys siitä, mitä voidaan

tietää ja miten. Tämä kysymys on tietysti laajempi teema myös *Valtakunnassa*, jossa tieto yhdistyy kysymykseen havaittavissa olevuudesta: mitä voidaan nähdä ja miten. Sarjan ja kaupunkikuvausten symboliikan analyysissä keskeisiä käsitteitä edellä mainitsemani hieroglyfien lisäksi ovat olleet intertekstuaaliset symbolit – jollaisina näen sarjassa esimerkiksi sumun ja tuulen – sekä mytologeemat, joiden kohdalla sovellan Zara Mintsin ajatuksia. Hänen mukaansa mytologeemat ovat tekstissä esiintyviä elementtejä, jotka aktivoivat jonkin mytologisen teeman tai myyttisiä piirteitä saavan tekstijoukon. Tällaisena näen esimerkiksi käsittelemissäni kaupunkikuvauksissa ja *Valtakunnassa* vedenpaisumuksen.

Valtakunnan symboliikkaa ja intertekstuaalisuutta analysoidessa tulee kuitenkin usein sellainen olo, kuin seisoi itse upottavalla suolla. Pekka Tammi toteaa Taranovskin metodin kuvauksessaan, että kun rinnakkain asetetaan tekstikokonaisuudet, ”tulkintaan kuuluu aina prosessi, joka lähtee liikkeelle yksittäisen intertekstuaalisen kytkennän havaitsemisesta, mutta voi milloin tahansa päätyä arvaamattoman laajojen tekstien välisten suhdeverkostojen kartoitukseen” (Tammi 1991, 69). Näiden arvaamattoman laajojen verkostojen äärelle päätyy *Valtakunnan* – ja toisaalta symbolististen kaupunkikuvausten – tulkinnassa usein. Teokset ovat itsessään intertekstuaalisia, ja ne käyttävät teemoissaan, aiheissaan ja symboleissaan hyväksi vanhoja myyttejä, jotka puolestaan kantavat omia, kerrostuneita merkityksiään. Se, että sarjan merkitykset rakentuvat usein assosiatiivisesti, asettaa myös omat haasteensa: kuinka pitkälle assosiaatioketjuja on mielekästä seurata? Joskus ”assosiaatiokoneistoa” – termi, jolla Pekka Pesonen kuvaa *Peterburgin* symboliikan toimintaa (Pesonen 1991, 49) – on ollut vaikea pysäyttää sen jälkeen, kun se on käynnistynyt.

Valitsemani lähestymistapa intertekstuaalisuuteen, eli tekstien näkeminen suhdeverkostoina ja tulkitsijan roolin painottuminen subtekstien valinnassa ja tulkintojen tekemisessä, ei helpota tunnetta siitä, että tulkitsija kokee joskus jääneensä nalkkiin viittausten ja merkitysten loputtomaan verkkoon. *Valtakunnan* koominen ja satiirinen pohjavire – jonka käsittelyn jouduin jättämään tämän tutkielman puitteissa valitettavan suppeaksi – aiheuttaa usein myös epäilyn siitä, miten vakavasti otettavia sarjan mahdolliset viittaukset ovat. Onko esimerkiksi elävien ja kuolleiden maailman välissä sijaitseva ”swedenborgilainen tila” viittaus vuosisadan vaihteen ajatusten ja Swedenborgin filosofian esiintymiseen *Valtakunnassa* laajemminkin? Vai onko kyseessä vain kevyt sanaleikki, joka on otettu mukaan, sillä myös Swedenborg oli kiinnostunut välitiloista tai koska hänen nimessään sattuu esiintymään ylilääkäri Helmerin kotimaahan viittaava sana Sweden? Vai kenties, niin kuin moni muukin ilmiö sarjassa, sekä että?

Valtakunnan intertekstuaalisuuden tutkimuksessa on ehdottomasti auttanut sen rajaaminen modernismin ja symbolististen kaupunkikuvausten kontekstiin. Toisaalta tavoitteenani ei ole ollut kartoittaa yksittäisiä viittauksia ja allusioita eri tekstikohtien välillä, vaan tutkia laajempia samankaltaisuuksia teemoissa ja symboleissa. Keskeistä on ollut halu kokeilla lukea rinnakkain tekstejä, joiden välillä ei ole selvää yhteyttä ja joiden välille ei voi osoittaa varsinaista viittaussuhdetta.

Ajatus monilähteisestä intertekstuaalisuudesta vaikuttaa olevan *Valtakunnassa* ja kaupunkikuvauksissa paikallaan, mutta sitä painottavat teoreettiset käsitteet vaikuttavat tulevan hyvin lähelle toisiaan, mikä on toisinaan aiheuttanut ongelmia tulkinnassa. Kaikissa jokin analysoitavan teoksen tekstinkohta, symboli tai kohtausta saa merkityksensä samaan aikaan useista eri subteksteistä. Hieroglyfi vaikuttaa Iampolskin teoriassa merkitsevän tosin pikemminkin jotakin elokuvassa esiintyvää kuvaa tai kohtausta, kun taas intertekstuaalinen symboli ja mytologeema ovat laajempia ja abstraktimpia elementtejä, mytologeeman saadessa merkityksensä myyttisistä aineksista. Esimerkiksi tuulen ja sumun lisäksi intertekstuaalisena symbolina voi *Valtakunnassa* pitää irti leikattua päätä, johon siihenkin liittyy moninaisia intertekstuaalisia merkityksiä, kuten luvussa 3.2 osoitan. Kuitenkin kuva irti leikatusta päästä voi olla myös hieroglyfinen, kun taas usein hieroglyfinä analysoimiini kohtauksiin – kuten kohtaukseen, jossa Mona istuu huoneensa lattialla katsellen tippuvia vesipisaroita – sisältyy monilähteistä symboliikkaa. Lopulta juuri erilaiset intertekstuaaliset symbolit vaikuttavat tekävän kohtauksista hieroglyfisiä. Käsitteiden ajoittaisesta päällekkäisyydestä huolimatta olen kokenut niiden olevan suurimmalta osalta toimivia työkaluja *Valtakunnan* analyysiin.

Varsinaisen kohdetekstin analyysin lisäksi kiinnostavinta on ollut yhtäläisyyksien huomaaminen kaupunkikuvausten teemoissa ja kerrontatavoissa. Niinpä johdannossa esittämäni ajatus siitä, että Pietarin kaupungin toistuvista kuvaustavoista muodostuvan *pietarilaistekstin* (ks. esim. (Tammi 1999, 66) rinnalla voisi puhua jonkinlaisesta modernismin tai symbolismin kaupunkitekstistä, on saanut tutkimukseni edetessä vahvistusta. Konkreettisimmillaan kaupunkikuvausten samankaltaisuus on näyttäytynyt tavoissa, joilla kaupunkia kuvataan fantasmagorisena: kaupunkia kuvataan henkilöhahmojen kokemuksen tai tajunnan läpi, ja toisaalta kaupunki vaikuttaa henkilöhahmojen kokemuksiin, tarinan kerrontaan ja kertomuksen juoneen. Fantasmagorisen kaupungin kuvaukseen liittyy olennaisesti myös kolmannessa pääluvussa analysoimani sumu. Tässä mielessä kaupunkikuvauksia voi ajatella jossain määrin yhtenäisenä tekstijoukkona. Etenkin *Autio maa* -runossa sumuisen, epätodellisen kaupungin ja sitä kautta jonkinlaisen modernismin kaupunkitekstin voi lukea yhdeksi runon subteksteistä. Sen sijaan *Valtakunnan* kohdalla näen, että

kaupunkikuvauksista puhuminen subtekstinä edellyttää ajatuksen siitä, että subteksti on tulkitsijan rakentama tulkinnan viitekehys – mitä se jossain määrin aina on – eikä mikään todellinen teksti tai tekstijoukko, johon sarja tietoisesti viittaa. Valitsemani tekstit eivät ole ainoat, jotka olisin voinut valita edustamaan tiettyjä modernismin ja symbolismin teemoja tai kuvaustapoja. Esimerkiksi Thomas Mannin novelli *Kuolema Venetsiassa* (*Der Tod in Venedig*, 1912) olisi voinut olla erittäin hedelmällinen vertailukohta hukkumis- ja rappioteemojensa kannalta.

Päämääränä tässä tutkielmassa ei ole ollut etsiä intertekstuaalisia suhteita *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten väliltä, vaan rinnastuksen tarkoitus on ollut toimia symboliikaltaan jopa hämmentävän moninaisen – ja epäselvänkin – televisiosarjan tulkinnan apuvälineenä, ja tässä mielessä valinta on nähdäkseni osoittautunut toimivaksi: se on tuottanut mielekkäitä tulkintoja. Juuri tulkinnat ovat olleet tutkimukseni osalta keskeisiä, jotta teosten luenta ei lipsuisi assosiatiiviseksi harhailuksi. Assosiaation ja irrationaalisen ajattelun vastavoima, looginen päättely, elää vahvana myös itse sarjassa. *Valtakunnassa* aaveet ja yliluonnollinen tehdään tavallaan osaksi postivistista maailmankuvaa, jossa kaikki on havaittavissa: kuulotutkimushuoneen äänityslaite tallentaa Maryn äänen, ambulanssikeskuksen nauhalla kuullaan ilmoitus ambulanssikärryn saapumisesta vuosisadan alusta, ja skeptisinkin lääkäri Helmer näkee Maryn aaveen. Kuolleiden valtakunta sekä lääkärien valtakunta ovat siis olemassa jossain määrin myös samanlaisilla tavoilla. Siinä missä symbolistiset kaupunkikuvaukset vaikuttavat peräänkuuluttavan assosiatiivisuutta ja näkyvän todellisuuden takana olevaa toista todellisuutta, *Valtakunta* edustaa holistista kuvaa maailmasta, jossa molemmille ajattelutavoille on sijansa.

Myös intertekstuaalisuuden kohdalla käy samalla tavalla: lähtökohta voi olla assosiatiivinen, mutta kun subteksti on valittu, itse tulkinta tapahtuu suhteessa valittuun tekstiin. *Valtakunnan* ja kaupunkikuvausten ristiin lukeminen on ollut ”aivoleikkiä” ja testailua siitä, miten eri tavoilla silmät avautuvat tulkinnoille, kun niitä tekee tietyn, valitsemansa subtekstin kautta tai rinnalla. *Valtakunnan* symboliikan analysoiminen on palkitsevaa, sillä vaikka sarjassa on paljon outoja ja absurdeja elementtejä, harvat niistä vaikuttavat lopulta täysin irrallisilta sarjan teemoista, kuten analyysissäni osoittanut.

Valtakuntaa voidaan lukea modernististen kaupunkikuvausten läpi, mutta prosessi kulkee myös toiseen suuntaan: *Valtakunta* tuo vuosisadan vaihteen teksteihin uusia näkökulmia. Esimerkiksi *Aution maan* rinnalla luettuna meren vetäytyminen *Kuolleessa Bruggessa* saa lisämerkityksiä liittyen henkiseen tyhjyyteen ja steriiliyteen – tulkinta, jota teos itse ei juuri painota. *Valtakunnan* parodisen

otteen vuosisadan vaihteesta tuttuihin teemoihin voi ajatella rakentavan osaltaan myös tulkitsijan käsitystä *fin de siècle*stä. Etenkin uppoavien pökäleiden esittämisen laajemman ideologisen rappion symboleina voisi ajatella osoittavan rappion teemojen saavan modernismin kuvauksissa lähes koomisia mittasuhteita. Myös tavan, jolla sarja rakentaa assosiaatioitaan, voi usein nähdä hyvinkin parodisena: assosiaatio antiikin tragedioihin ja niiden tapahtumia kommentoiviin kuoroihin tapahtuu downin syndroomaa sairastavien, outoja puhuvien kehitysvammaisten tiskaajien kautta, Swedenborg on sarjassa läsnä arkipäiväisenä odotushuoneena, ja Nietzsche yrttitippon ja kiharoidensa kautta. Vaikka *Valtakunta* toistaa monia modernismin ja symbolismin piirteitä, itsessään se vaikuttaa olevan pikemminkin postmodernistinen. Modernismista ja symbolismista tuttujen teemojen toistaminen tuntuu usein itsetietoiselta ja parodiselta, ja niistä tulee yksi lukuisista muista tyyllilajeista ja genreistä, joilla sarja leikittelee ja joita se parodioi, kuten luvussa 2.1 analysoin.

Valtakunnan analysoiminen nimenomaan vertailevan kirjallisuustieteen pohjalta on ollut erityisen antoisaa, sillä *Valtakunnan* tutkimuksessa on keskitytty harmillisen vähän siihen, millaisia temaattisia merkityksiä kerronnan tavat, kuten kuvaus, kameran liikkeet ja kuvakulmat sarjassa saavat. Kirjallisuudentutkijalle tai narratologille ajatus siitä, että kerronnan keinot kommunikoivat tarinan teemojen kanssa, lienee lähtökohtainen analyysin olettaus. Suhde on kuitenkin jätetty pitkälti huomiotta *Valtakuntaa* käsittelevissä tutkimuksissa, joissa on keskitytty lähes yksinomaan sarjan teemoihin, yksittäisiä kuvausteknisiä havaintoja lukuun ottamatta. Elokuvatutkimuksessa tällaisten yhteyksien näkeminen ei myöskään aina ole ollut kovin suosittua. Esimerkiksi David Bordwellin ja etenkin Kristin Thompsonin edustaman neoformalistisen näkemyksen mukaan taiteen tutkimuksessa pitäisi välttää sisältö-muoto-erottelun tekemistä, jotta teos ei typistyisi vain jonkin tietyn viestin lähettämisen välineeksi ja verbalisoitavissa oleviksi merkityksiksi (Bacon 2000, 21). Bordwell suhtautuu epäilevästi tulkintaan: hänen mukaansa tulkinnassa haetaan vastausta siihen, mitä elokuva tarkoittaa, jolloin muut elokuvalla ominaiset efektit – kuten vaikkapa tiettyjen värisävyjen hallitsevuus eri aikoina – jäävät kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. (Bordwell 2008, 16.) Bordwellin epäilykset tosin kohdistuvat ennen muuta ideologiakriittisiin tulkintoihin, joiden mukaan merkitykset väännetään väkisin juontuviksi psykoanalyysistä tai uusmarxismista, ja kritiikki teknisten keinojen sivuuttamista kohtaan on sinänsä aiheellista. Näen kuitenkin, että siinä missä *Valtakunnan* lääkäreiden kirurginveitset ja röntgenkuvat eivät riitä paljastamaan koko totuutta ihmisestä, myös elokuvakerronnan tulkinnassa on hyvä pitää mielessä sekä tekniset keinot että tulkinta. Keinojen tarkastelu voi olla kiinnostava osa temaattista analyysiä, jonka puolestaan ei tarvitse olla lamauttavaa tai merkitykset pysäyttävää.

C. K. Stead luonnehtii symbolismia osallistavaksi demokratiaksi: ”lukija ei ehkä tiedä aina varmaksi, missä mennään, mutta hän ei voi välttyä osallistumasta siihen.” (Stead 1986, 10). Myös *Valtakunnassa* moni seikka jää vaille selitystä jo sarjan keskeneräisyyden vuoksi, ja sarjan loppua kohti taistelu kaaoksen ja järjestyksen välillä on ehdottomasti kääntymässä kaaoksen voitoksi. ”Parasta olisi laittaa pommi sairaalan alle ja räjäyttää se taivaan tuuliin”, kommentoi von Trier sarjaa vuonna 1998, kun kaksi tuotantokautta oli tehty ja jatkosta ei ollut tietoa (Björkman 1998, 214) – mikä puolestaan synnyttää vielä yhden assosiatiivisen yhteyden *Peterburgiin*. Juuri tämä on sarjalle tyypillistä: lukija houkutellaan astumaan intertekstuaaliseen labyrinttiin, jossa ei ole yksiselitteisiä ratkaisuja. Sarjasta saa kuitenkin irti sitä enemmän, mitä ahkerammin katsoja jaksaa aktivoida kulttuurisen muistinsa – ja käyttää päätään.



(V, E4; 01:14:42.)

Lähteet

KOHDETEOKSET:

[V] = VON TRIER, LARS 1994: *Riget*. Ohjaaja: Lars von Trier. Käsikirjoitus: Lars von Trier ja Niels Vørsel. Zentropa Entertainments. Tanska.

VON TRIER, LARS 1997: *Riget II*. Ohjaaja: Lars von Trier. Käsikirjoitus: Lars von Trier ja Niels Vørsel. Zentropa Entertainments. Tanska.

Aikakoodit ja ruutukaappaukset DVD-kokoelmasta *Lars von Triers Riget 1+2*. Nordisk Film.

[P] = BELYI, ANDREI 1916/1922/1992: *Peterburg*. Suom. Esa Adrian. WSOY. Helsinki.

[Pb] = BELY, ANDREI 1916/1922/1983: *Petersburg*. Käänt. Robert A. Maguire ja John E. Malmstad. Penguin Books. Lontoo.

[A] = ELIOT, T. S. 1988: *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Suom. Yrjö Kaijärvi, Sinikka Kallio-Visapää, Kai Laitinen, Juha Mannerkorpi, Kai Mäkinen, Leo Tiainen ja Lauri Viljanen. Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset. Keuruu.

[W] = ELIOT, T. S. 1934: *The Waste Land and Other Poems*. Harcourt, Brace & World, Inc.. New York.

[B] = RODENBACH, GEORGES 1892/1998: *Bruges-la-Morte*. GF Flammarion. Pariisi.

[KB] = RODENBACH, GEORGES 1892/1915: *Kuollut Brügge*. Suom. Jalmari Sauli. Arvi A. Karisto. Hämeenlinna.

TUTKIMUS JA MUU KIRJALLISUUS

- AGGER, GUNHILD 1997: ”Rigets kvaliteter”. *NORDICOM – Information* 1. 1–10.
- ALLEN, GRAHAM 2000: *Intertextuality*. Routledge. Lontoo ja New York.
- ALTER, ROBERT 2005: *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*. Yale University Press. New Haven.
- BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Suomalaisen Kirjallisuuden seura. Helsinki.
- BADLEY, LINDA 2010: *Contemporary Film Directors: Lars von Trier*. University of Illinois Press. Urbana, Chicago ja Springfield.
- BAHUN, SANJA 2014: *Modernism and Melancholia. Writing as Countermourning*. Oxford University Press. New York.
- BALAKIAN, ANNA (toim.) 1982: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam ja Philadelphia.
- BARTHES, ROLAND 1973/1975: *Pleasure of the Text*. Hill and Wang. New York.
- BARTA, PETER I. 1966: *Bely, Joyce and Döblin. Peripatetics of the City Novel*. University Press of Florida. Florida.
- BAUDELAIRE, CHARLES 1861/2011: *Pahan kukkia*. Suom. Antti Nylén. Kustannusosakeyhtiö Sammakko. Turku.
- BENJAMIN, WALTER 1927–1940/1999: *The Archades Project*. The Belknap press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusettes ja Lontoo.
- BJÖRKMAN, STIG 1999: *Trier om von Trier. Samtal med Stig Björkman*. Alfabeta Bokförlag. Tukholma.
- BJÖRNINEN, NAISHOULER & TENHOLA 2009: ”Peterburgin takana. Kerronnan ongelmat ja kaupungin kerronnallistaminen Andrei Belyin romaanissa *Peterburg*.” Teoksessa *Vaikeita fiktioita*. Toim. Liisa Ahlava ja Pekka Tammi. 29–69.
- BRADBURY MALCOLM 1976: ”The Cities of Modernism” teoksessa *Modernism 1890–1930*. Toim. Malcolm Bradbury & James McFarlane. Penguin Books, Lontoo. 96–104.
- BORDWELL, DAVID 1985: *Narration in the Fiction Film*. Methuen & Co. Ltd.. Lontoo.
- BUGGE, K. L. 1910–27: *Det danske Frimureriers historie: udarb. efter den danske store Landsloges Arkiv*. BRR. Kööpenhamina.
- CHANDRAN, K. NARAYANA 1989: ”’Shantih’ in *The Waste Land*.” *American Literature* 61:4. 681–683.

- CHATMAN, SEYMORE 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca.
- CHILDS, PETER 2000: *Modernism*. Routledge. Lontoo ja New York.
- CHRISTENSEN OVE & CLAUS K. KRISTIANSEN 1995: "Porten til Riget." Teoksessa *Ind i filmen*. Toim. Eva Jørholt. Medusa. Kööpenhamina. 285–309.
- CREEBER, GLEN 2002: "Surveying *The Kingdom*. Explorations on medicine, memory and modernity in Lars von Trier's *The Kingdom* (1994)." *European Journal of Cultural Studies* 5:4. 387–406.
- CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press. Ithaca, New York.
- DICKENS, CHARLES 1908/1923: *Our Mutual Friend*. Macmillan & Co., Ltd. Lontoo.
- EDWARDS, PAUL 2000: "The Photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-morte* (1892)." *Journal of European studies* 30. 71–89.
- ELLMAN, RICHARD & CHARLES FEIDELSON JR. (toim.) 1965: *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. Oxford University Press. New York.
- FOSTER, JOHN BURT JR. 1981: *Heirs to Dionysos: A Nietzschean Current in Literary Modernism*. Princeton University Press. Princeton.
- FOUCAULT, MICHEL 1963/2003: *The Birth of the Clinic. An Archeology of Medical Perception*. Käänt. A. M. Sheridan. Taylor & Francis e-Library.
- FOWLER, ROGER (toim.) 1973/1987: *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Routledge. Lontoo ja New York.
- FREUD, SIGMUND 1919/2003: *The Uncanny*. Käänt. David McLintock. Penguin Books. Lontoo.
- FROW, JOHN 1990: "Intertextuality and Ontology." Teoksessa *Intertextuality: Theories and Practices*. Toim. Michael Worton & Judith Still. Manchester University Press. Manchester. 45–55.
- FRYE, NORTHROP 1966: *T. S. Eliot*. Barnes & Noble Inc. New York.
- GENETTE, GÉRARD 1982/1997: *Palimpsests. Literature in the second degree*. Suom. Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. Lincoln ND ja Lontoo.
- GENETTE, GÉRARD 1972/1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Blackwell. Oxford.
- GEROULD, DANIEL 2009: "The Symbolist Legacy." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 31:1. 80–90.
- HARDING, DESMOND 2003: *Writing the City. Urban Visions and Literary Modernism*. Routledge, New York ja Lontoo.

- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press. Lincoln ja Lontoo.
- HIRSH, SHARON L. 2004: *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge UP. Cambridge.
- HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of Gravity's Rainbow*. Joensuun yliopisto. Joensuu.
- IAMPOLSKI, MIHAIL 1998: *Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles ja Lontoo.
- JOYCE, JAMES 1922/2012: *Ulysses*. Suom. Leevi Lehto. Gaudeamus Helsinki University Press. Helsinki.
- JØRHOLT, EVA (toim.) 1995: *Ind i filmen*. Medusa. Kööpenhamina.
- KESKINEN MIKKO 1996: ”Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorial kirjaimen ja metaforan välissä”. Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Toim. Pirjo Lyyrikäinen. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49 osa 1*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki. 30–51.
- KIELY, ROBERT 1993: *Reverse Tradition. Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Harvard University Press. Massachusetts.
- KRASE, ANDREAS 2008: ”Archive of Visions – Inventory of Things. Eugène Atget’s Paris.” Teoksessa *Paris. Eugène Atget 1857–1927*. Toim. Hans Christian Adam. Taschen. Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madris, Paris ja Tokio. 80–96.
- KRISTEVA, JULIA 1966/1986: ”Word, Dialogue and Novel” teoksessa *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Columbia University Press. New York. 34–61.
- KUTIK, ILYA 2000: *Hieroglyphs of Another World. On Poetry, Swedenborg and Other Matters*. Northwestern University Press, Illinois.
- LOTMAN, JURI 1990: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I. B. Tauris. Lontoo.
- MACHACEK, GREGORY 2007: ”Allusion.” *PMLA* 122:2. 522–536.
- MAGUIRE, ROBERT A. & JOHN E. MALMSTAD 1987: ”Petersburg.” Teoksessa *Andrei Bely. The Spirit of Symbolism*. Toim. John. E. Malmstad. Cornell University Press. Ithaca. 96–144.
- MAKKONEN, ANNA 1991: ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Teoksessa Viikari (toim.). 9–30.
- MILLER, J. HILLIS 2001: *Others*. Princeton University Press. Princeton.
- MYERS, ERIC 2014: ”Out of the Shadows.” *Opera News* 78:9. 20–21.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1872/1878/1886/2007: *Tragedian syntä*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tampere.

- OTTO, WALTER F. 1965: *Dionysus. Myth and Cult*. Indiana University Press. Bloomington ja Indianapolis.
- PESONEN, PEKKA 1989: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista Peterburg ja sen aatetaustasta*. Slavica Helsingiensia Supplementum II. Helsinki University Press. Helsinki.
- PESONEN, PEKKA 1991: "Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen." Teoksessa Viikari (toim.). 31–58.
- PESONEN, PEKKA 1997: "Pietarin kestävä myytti. Solomon Volkov uskoo kaupunkiinsa." *Ortodoksia* 46. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä. 154–157.
- PUDLES, LYNNE 1992: "Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City." *The Art Bulletin* 74:4. 637–654.
- RICHARDSON, JOANNA 1975: "Emperor of Paris: Baron Haussmann 1809–1891." *History Today* 25:12. 843–849.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1980: "Syllepsis." *Critical Inquiry* 6:4. 625–638.
- SCHEPELERN, PETER 1997: *Lars von Triers elementer: en filminstruktørs arbejde*. Munksgaard Rosinante. Kööpenhamina.
- SIMMEL, GEORG 1903/2005: *Suurkaupunki ja moderni elämä*. Gaudeamus, Helsinki.
- SPEARS, MONROE K. 1970: *Dionysos and the City. Modernism in Twentieth-Century Poetry*. Oxford University Press. New York.
- STEAD, C. K. 1986: *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. The Macmillan Press Ltd. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London.
- STUBBS, JEREMY 2000: "Between Medicine and Hermeticism. 'The' Unconscious in fin-de-siècle France" teoksessa *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*. Toim. Patrick McGuinness. University of Exeter Press. Exeter. 167–172.
- TAMMI, PEKKA 1991: "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin." Teoksessa Viikari (toim.). 59–103.
- TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere Studies in Literature and Textuality Series. Tampere University Press. Tampere.
- TANGHERLINI, TIMOTHY 2001: "Ghost in the Machine. Supernatural Threat and the State in Lars von Trier's 'Riget'." *Scandinavian Studies* 73:1. 1–24.
- TEMPLE, RUTH Z. 1982: "Eliot: An English Symbolist?" Teoksessa Balakian (toim.). 295–310.
- THORMÄHLEN, MARIANNE 1978: *The Waste Land. A Fragmentary Wholeness*. LiberLäromedel/Gleerup. Lund.

- THORSEN, NILS 2010: *Geniet. Lars von Triers liv, film og fobier*. Politiken. Kööpenhamina.
- VAJDA, GYÖRGY M. 1982: "The Structure of the Symbolist Movement." Teoksessa Balakian (toim.). 29–42.
- WALTERS, TIM 2004: "Reconsidering *The Idiots*. Dogme95, Lars von Trier, and the Cinema of Subversion?" *The Velvet Light Trap* 53. 40–54.
- WELLEK, RENÉ: "What is Symbolism?" teoksessa Balakian (toim.). 17–28.
- VIKARI, AULI (toim.) 1991: *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- WOLFREYS, JULIAN 2007: *Writing London. Vol. 3. Inventions of the City*. Palgrave Macmillan. Basingstoke ja New York.
- VOLKOV, SOLOMON 1996: *Pietari. Eurooppalainen kulttuurikaupunki*. Suom. Seppo Heikinheimo. Otava. Helsinki.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- AMEEL, LIEVEN 2016 (tulossa): "The City Novel: Measuring Distances." Teoksessa *The Routledge Handbook to Space and Literature*. Toim. Tally, Robert Jr.. Routledge. Lontoo.
- JENSEN, PETER AALBÆK 2012: Masterclass-luento Espoo Cine -festivaalilla 21.8.2012. Kino Tapiola. Espoo.
- GARDNER, JAMES 2011: "Incarnating the World Within." *Wall Street Journal* -verkkajulkaisu 10.12.2011. Ei sivunumerointia. Osoitteessa:
<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052970203413304577084323948644>
 182. Linkki tarkistettu 14.10.2016.
- PESONEN, PEKKA 2005: "Vajoaako ikuinen kaupunki suomalaiseen suohon?" Osoitteessa
<http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi4/pp4.pdf>. Linkki tarkistettu 23.10.2016
- TENHOLA, KATRI 2009: "Apollonisen ja dionyysisen suhteita Aleksandr Belyin romaanissa *Peterburg*." Yleisen kirjallisuustieteen seminaariesitelmä. Tampereen yliopisto. Rigshospitalet-sairaalan kotisivut. Osoitteessa <https://www.rigshospitalet.dk>. Linkki tarkistettu 1.10.2016.